



Il metodo di Leopardi

Varianti e stile nella formazione
delle *Canzoni*

Paola Italia

Carocci editore  Saggi

Paola Italia

Il metodo di Leopardi

Varianti e stile nella formazione delle Canzoni

Le immagini dell'*Appendice* sono pubblicate su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo. È fatto divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.

1ª edizione, febbraio 2016

© copyright 2016 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel febbraio 2016
da EuroLit, Roma

ISBN 978-88-430-7921-6

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:

www.carocci.it

www.facebook.com/carocceditore

www.twitter.com/carocceditore

Indice

Introduzione	9
--------------	---

Parte prima Il metodo delle *Canzoni*

1.	La formazione del libro delle <i>Canzoni</i>	33
2.	Le canzoni patriottiche e i <i>Sepolcri</i>	45
3.	La «teoria della grazia» o «Du je ne sais quoi»	59
4.	La <i>Proposta</i> di Monti e l' <i>Apologia</i> di Annibal Caro	67

Parte seconda Il metodo delle *Annotazioni*

5.	La formazione delle <i>Annotazioni</i>	87
6.	Uno stile “eloquente”: l' <i>Apologia</i> di Tasso	107
7.	Uno stile “familiare”: Caro e i libri di <i>Lettere</i>	119
8.	Vita di Lorenzo Sarno	129

Parte terza
Metodi e varianti

9.	I tre tempi degli <i>Idilli</i>	147
10.	Una variante della <i>Ricordanza</i>	185
11.	Leopardi e Manzoni: due metodi a confronto	199
12.	Alla fine dei <i>Canti</i>	217
	Appendice	227
	Note	243
	Bibliografia	279
	Indice dei nomi	289

Introduzione

Il metodo di Leopardi

Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletteosissimo, è pur come un diletto che non si può afferrare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio.

Noi siamo veramente oggidì passeggeri e pellegrini sulla terra: veramente caduchi: esseri di un giorno: la mattina in fiore, la sera appassiti, o secchi: soggetti anche a sopravvivere alla propria fama, e più longevi che la memoria di noi.

Zibaldone, pp. 75, 4270

Partiamo dalla fine. Quando tra il settembre e il novembre 1825 Leopardi ripubblica sul "Nuovo Ricoglitore" (rivista dell'editore milanese da cui aveva ricevuto il primo lavoro "editoriale") una *Presentazione* alle *Canzoni* già edite a Bologna alla fine dell'anno precedente, come accompagnamento alle *Annotazioni* e alla canzone *Alla sua Donna*, l'unica delle dieci che sceglie a rappresentare le altre, Leopardi compie un'operazione anacronistica e incongrua. Anacronistica perché il volume di poesie era già stato pubblicato ed era, anche a quel tempo, inutile ripubblicare in rivista un testo che era già uscito come parte di un libro di poesia (e pochi mesi prima, nell'aprile 1825, per presentarsi al mondo bolognese, aveva fatto uscire sul "Caffè di Petronio" *Alla sua Donna* e il più sentimentale degli idilli, *Il sogno*, con una breve presentazione delle *Canzoni*). Anche a quel tempo sarebbe stato ovvio il contrario: prima la rivista, poi il volume; e ne è prova l'edizione degli *Idilli* sul medesimo "Il Nuovo Ricoglitore", un'anticipazione, cui seguirà poi la pubblicazione nel volume dei *Versi* del 1826. Ma

compie anche un'operazione incongrua perché, se la *Presentazione* doveva servire da autorecensione in certo senso "promozionale" del libro, si trattava di una promozione ben originale, che utilizzava la chiave dell'ironia, della demistificazione, dell'*understatement*, e che finiva per scardinare l'orizzonte di attesa del lettore (e ci fu chi credette che non fosse Leopardi l'autore del testo). Gioco antifrastico, palinodia della produzione poetica precedente o semplicemente una disastrosa promozione stampa? Era, in ogni caso, un gioco letterario, dove le dieci canzoni venivano presentate in nove punti (estendibili a dieci, undici ecc., vedremo poi il senso di questa imperfetta corrispondenza), tutti all'insegna della negazione.

Non sono canzoni amorose, non seguono lo stile di Petrarca, non si inseriscono nella tradizione del genere; i titoli ingannano, anzi indicano l'esatto contrario di quello che sembrano significare, trattano temi stravaganti, non dilettono, non consolano, ma sono terribilmente tristi e malinconiche; non sono solo testi poetici, ma hanno lo scopo di far riflettere attraverso massime e sentenze, un dato – commenta l'autore – abbastanza estraneo alla letteratura coeva:

Sono dieci Canzoni, e più di dieci stravaganze. Primo: di dieci Canzoni nè pur una amorosa. Secondo: non tutte e non in tutto sono di stile petrarchesco. Terzo: non sono di stile nè arcadico nè frugoniano; non hanno nè quello del Chiabrera, nè quello del Testi o del Filicaia o del Guidi o del Manfredi, nè quello delle poesie liriche del Parini o del Monti; in somma non si rassomigliano a nessuna poesia lirica italiana.

Quarto: nessun potrebbe indovinare i soggetti delle Canzoni dai titoli; anzi per lo più il poeta fino dal primo verso entra in materie differentissime da quello che il lettore si sarebbe aspettato. Per esempio, una Canzone per nozze, non parla nè di talamo nè di zona nè di Venere nè di Imene. Una ad Angelo Mai parla di tutt'altro che di codici.

Una a un vincitore nel giuoco del pallone non è un'imitazione di Pindaro. Un'altra alla Primavera non descrive nè prati nè arboscelli nè fiori nè erbe nè foglie. Quinto: gli assunti delle Canzoni per se medesimi non sono meno stravaganti. Una, ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane: soggetto così difficile, che io non mi so ricordare nè tra gli antichi nè tra i moderni nessuno scrittor famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la Signora di Staël, che lo tratta in una Lettera in principio della Delfina, ma in tutt'altro modo. Un'altra Canzone intitolata *Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, contiene in sostanza un panegirico dei costumi della California, e dice che il secol d'oro non è una favola. Sesto: sono tutte piene di lamenti e di

malinconia, come se il mondo e gli uomini fossero una trista cosa, e come se la vita umana fosse infelice. Settimo: se non si leggono attentamente, non s'intendono; come se gl'Italiani leggessero attentamente. Ottavo: pare che il poeta si abbia proposto di dar materia ai lettori di pensare, come se a chi legge un libro italiano dovesse restar qualche cosa in testa, o come se già fosse tempo di raccogliere qualche pensiero in mente prima di mettersi a scrivere. Nono: quasi tante stranezze quante sentenze.

Verbigrazia: che dopo scoperta l'America, la terra ci par più piccola che non ci pareva prima; che la Natura parlò agli antichi, cioè gl'inspirò, ma senza svelarsi; che più scoperte si fanno nelle cose naturali, e più si accresce alla nostra immaginazione la nullità dell'Universo; che tutto è vano al mondo fuorchè il dolore; che il dolore è meglio che la noia; che la nostra vita non è buona ad altro che a disprezzarla essa medesima; che la necessità di un male consola di quel male le anime volgari, ma non le grandi; che tutto è mistero nell'Universo, fuorchè la nostra infelicità. Decimo, undecimo, duodecimo: andate così discorrendo.

Giunto al decimo punto, Leopardi estende indefinitamente la serie delle osservazioni, facendo capire che l'elenco sarebbe ulteriormente espandibile. Ma il gioco letterario si svela quando leggiamo che, «a saggio delle altre», viene presentata la canzone *Alla sua Donna*, per la ragione che è la più breve, e che è «la meno stravagante». Anche questa affermazione però viene ribaltata dalla logica ironica del testo, perché Leopardi precisa che la sua ortodossia non riguarda i temi (e dobbiamo dedurre quindi che sia una differenza sostanzialmente stilistica, una canzone più "tradizionale" delle altre): è una canzone amorosa, ma è rivolta a una donna fantasmatica, irreal e inesistente, con la quale non sarà mai possibile avere una relazione amorosa.

Recheremo qui, per saggio delle altre, la Canzone che s'intitola *Alla sua Donna*, la quale è la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto. La donna, cioè l'innamorata, dell'autore, è una di quelle immagini, uno di quei fantasmi di bellezza e virtù celeste e ineffabile, che ci occorrono spesso alla fantasia, nel sonno e nella veglia, quando siamo poco più che fanciulli, e poi qualche rara volta nel sonno, o in una quasi alienazione di mente, quando siamo giovani. In fine è *la donna che non si trova*. L'autore non sa se la sua donna (e così chiamandola, mostra di non amare altra che questa) sia mai nata finora, o debba mai nascere; sa che ora non vive in terra, e che noi non siamo suoi contemporanei; la cerca tra le idee di Platone, la cerca nella luna, nei pianeti del sistema solare, in quei de' sistemi delle stelle. Se questa Canzone si vorrà chiamare amorosa, sarà pur certo che questo tale amore non può nè dare nè patir gelosia, perchè, fuor dell'autore, nessun amante vorrà fare all'amore col telescopio.

L'immagine dell'amante con il telescopio ci porta nella dimensione delle *Operette morali*, che Leopardi, non a caso, aveva in parte già scritto l'anno precedente. La presentazione di *Alla sua Donna* è di per sé stessa, in forma implicita, la decima caratteristica negativa: il testo non è una canzone (alla fine del componimento Leopardi lo chiama «Inno») e non è rivolta a una "donna", ma, come si è visto, all'idea astratta che il poeta si è fatto di lei, l'unica cosa di lei che possiede.

Le stranezze, però, non sono finite, perché il testo poetico che dovrebbe dare un saggio degli altri componimenti è radicalmente differente da essi (e quindi assolutamente non rappresentativo) ed è seguito dalla presentazione delle *Note* a quegli stessi testi. Che non vengono pubblicati. *Note* senza testo, mentre l'unico testo pubblicato (anzi ripubblicato), la canzone/inno *Alla sua Donna*, è privo di *Note*. Una contraddizione così evidente da non poter non essere voluta dall'autore. E da indurci la domanda se essa non costituisca la chiave di lettura di *tutto il testo*.

Questo volume nasce dalla convinzione che quelle *Note*, che Leopardi aveva pubblicato con il titolo di *Annotazioni*, racchiudano la chiave di interpretazione del metodo di lavoro utilizzato nel libro delle *Canzoni*, e che tale chiave riguardi l'elemento più importante in questa stagione della poesia leopardiana, cioè l'invenzione di una nuova lingua della poesia, di cui Leopardi aveva elaborato, prima che una poetica, una vera e propria estetica: la «teoria della grazia». Una simile convinzione si basa sullo studio del manoscritto delle *Annotazioni* e su quelli delle *Canzoni*, le cui correzioni, come qui si cerca di mostrare analiticamente, non sono solo le cosiddette *varianti lessicali*, consuete nella formazione della poesia leopardiana, ma sono vere e proprie indicazioni delle fonti letterarie, degli autori che avevano usato quelle espressioni nella loro poesia. Come se i manoscritti costituissero non solo la storia di quei testi, ma anche la mappa della storia della lingua in cui quei testi si inserivano, e dichiarassero chi aveva usato quei termini e dove li aveva usati, in quale contesto e in quale accezione. Non quindi solo un metodo per le parole, ma un metodo per le risonanze profonde della loro storia. Un metodo che fonda uno stile.

Basterebbe un rapido sguardo ai manoscritti delle *Canzoni* o delle *Annotazioni* (ne abbiamo riprodotti qui alcuni in *Appendice*, alle pp. 233-41) per rendersi conto del lavoro impressionante, analitico e ambizioso a cui Leopardi si sottopone in questo quinquennio, che va dal 1818 alla stampa delle *Canzoni* stesse, nel 1824.

Ma perché documentare parola per parola gli usi letterari che altri poe-

ti avevano adottato? Perché annotare non solo le parole delle poesie, ma anche quelle della prosa delle *Annotazioni*, dove le espressioni usate, le locuzioni, i singoli lemmi vengono trattati allo stesso modo, provvisti, come la lingua della poesia, di un *pedigree* letterario, una sorta di patente d'uso che permetta loro libera circolazione nel mondo delle lettere? Che bisogno aveva Leopardi di garantire ai propri lettori la provenienza letteraria di una poesia così letterata, così ortodossa da assumere, già nel titolo, la denominazione più generica e tradizionale del genere poetico: *Canzoni*? E, infine, che necessità di autodifesa aveva se non quella di chi sapeva che, dietro l'apparente ortodossia del titolo e del genere, stava in realtà sovvertendo quel mondo in cui muoveva, con timidezza pari all'orgoglio, i primi passi, quell'agone letterario in cui, dopo la lettura della *Vita* di Alfieri, aveva deciso di mettersi alla prova, letterato e non filologo, poeta e non traduttore?

La posta in gioco è molto alta, ed è con la consapevolezza di stare compiendo una vera e propria rivoluzione linguistica che Leopardi accompagna la pratica poetica alla riflessione sulla lingua della poesia, e inserisce questa riflessione in una meditazione più ampia sull'estetica, e sul ruolo del lettore nella creazione artistica.

Nella polemica classico-romantica che infiammava le gazzette, Leopardi sapeva bene da quale parte stare: scendendo in campo, nel 1817, sullo "Spettatore Italiano", con i *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio* (che avrebbe ripubblicato solo nei *Versi* del 1826), aveva dichiarato al mondo letterario che la sua parte era quella di Monti e di Giordani, che la poesia italiana non poteva seguire i modelli romantici d'Oltralpe senza snaturare le proprie origini, la linfa vitale di quel mondo classico a lui così intrinsecamente familiare (quante note manoscritte sono in latino, come quelle di Petrarca sulle proprie carte!). Ma se il classicismo era una scelta obbligata, la lingua dei classicisti non era quella che Leopardi voleva per la poesia, una poesia moderna da rivolgere ai suoi contemporanei in un secolo incredibilmente impoetico come quello segnato dalla ragione illuminista e dalla conoscenza scientifica. Non potendo più prescindere dalla constatazione di Schiller che, in quel momento storico, non si sarebbe più potuto scrivere poesia immaginativa, per ricreare quella comunione naturale che garantiva agli antichi l'incanto di una dimensione di rispecchiamento nella natura, l'unica strada da percorrere era quella di una poesia che fingesse una dimensione di antichità, una poesia fatta alla maniera degli antichi, come se fossero loro a parlare, ad agire sul teatro del testo.

Ne scaturisce la sublime finzione anacronistica di Simonide e Bruto, di Saffo e, in quegli *Idilli* che dal 1819 giacevano nei cassetti di Recanati, dei pastori Melisso e Alceta. Oppure di una poesia sentimentale alla maniera nordica, che cercasse di ripetere l'incanto degli antichi nel presente, la loro stessa ignoranza – e immaginazione – delle leggi del reale naturale, con una uguale ignoranza delle leggi del reale sentimentale e una potente immaginazione che potesse compensarne la perdita. Che fosse quella di una donna malata, di cui prima ancora che sia scomparsa si lamenta la mancanza, o di una vittima della propria sventurata passione amorosa, trucidata con il frutto stesso di quella passione. Due poesie che, in quell'*annus horribilis* 1819, in cui Leopardi aveva sperimentato tutti i generi letterari, e provato tutte le esperienze che fino ad allora non aveva nemmeno immaginato di poter provare, si presentano come il risultato di un tentativo malriuscito, agli occhi prima di tutto di sé stesso che dei lettori: *Nella morte di una Donna* e *Per una donna inferma*.

Se non poteva rinnovare la disposizione verso il reale, perché la dimensione degli antichi era irrecuperabile, la poesia poteva però rinnovare la propria forza creatrice, così feconda presso gli antichi, attraverso lo stesso meccanismo di coinvolgimento del lettore nella costruzione del significato poetico che aveva da sempre caratterizzato i veri classici: Orazio e Virgilio. Autori che, come ricorda nello *Zibaldone*, il 14 luglio 1821, non erano stati "classici", al loro tempo, non avevano seguito i modelli antichi, ma al contrario erano stati considerati tanto più eleganti quanto più si erano staccati dall'uso corrente, quanto più avevano sperimentato lo stile – l'unico potrà dare eleganza alla poesia nel presente – «pellegrino»: «[S]e osserverete lo stile di Virgilio o di Orazio, modelli di eleganza a tutti secoli, vedrete che l'eleganza loro principalissimamente e generalmente consiste nel pellegrino dei modi e delle voci, o delle loro applicazioni a quel tal uso, luogo, significazione, nel pellegrino delle metafore».

Ciò che Leopardi poteva fare, per una nuova lingua della poesia, era rinnovare la propria capacità creatrice, coinvolgere il lettore nella costruzione di un significato estetico, provocarlo a collaborare all'atto della poesia. Una poesia tutta provocata, quindi, da quella necessità estetica che, con Montesquieu, veniva dalla «teoria della grazia», e che – contro il neoclassicismo montiano e canoviano – sosteneva un'idea di bello grazioso, anomalo, lontano dalle convenzioni, «pellegrino». Un'idea di "non so che", «je ne sais quoi».

La lingua della poesia, di una poesia dell'oggi, non poteva quindi che

essere la lingua pellegrina, una lingua che scartasse rispetto alla convenzione letteraria, che provocasse il lettore mettendolo di fronte all'inusitato, al diverso, e che, pur senza impedirgli la comprensione del significato, lo stimolasse esteticamente nelle regioni di una bellezza non consueta, per l'appunto graziosa, stuzzicante, coinvolgente. In altre parole, una bellezza che incarnasse la vera eleganza della lingua e che non fosse modellata sulla mera imitazione dell'antico, ma sulla sua interpretazione alla luce del presente, anche a costo di un apparente snaturamento, di un'incomprensione o di un effetto straniante sul lettore.

Che cos'altro erano state, per i primi lettori di *Sull'Italia e Sopra il monumento di Dante*, quelle espressioni così strane di «procombere», «scalpro», «Evviva Evviva», «smozzicare», «sollazzo», additate nel marzo 1819 dal biscugino (e marito di Geltrude, la prima donna per cui Leopardi avesse provato una reale passione amorosa) come «nei», parole «poco dolci e poco nobili», che sarebbero state – non a caso – le prime a venire annotate nella prima carta che ci è rimasta delle centinaia poi utilizzate per le *Annotazioni*?

Parole strane, inusitate, che il *Vocabolario della Crusca* non registrava, e che non si capiva perché Leopardi, forte di tanta dottrina e sapienza letteraria, si ostinasse a voler utilizzare. Parole che il primo recensore della *plaque* del 1818, Salvatore Betti, pur lodando la maestria e la sapienza di un giovane che sapeva scrivere come Dante e Petrarca, non poteva fare a meno di riconoscere come sgradevoli, in un impasto di lingua che si sarebbe desiderato più “purista”. Eppure, è proprio quando i primi recensori (e forse altri che usciranno allo scoperto, dalle gazzette del tempo) stigmatizzano la lingua pellegrina e i pedagoghi e i pedanti ne riconoscono la deviazione dall'uso letterario che Leopardi matura la profonda convinzione che quella era l'unica strada per rifondare la lingua della poesia, per dare alla poesia stessa una possibilità di esistenza, nell'era più razionale, filosofica e impoetica che all'umanità fosse toccato vivere. Perché, se si poteva rinunciare alla modernità, non si poteva rinunciare all'eleganza, ed eleganza voleva dire ciò che fosse “fuori dell'uso”, che non fosse omologato alle abitudini della consuetudine, che non fosse corroso dalle ineleganze dell'assuefazione. Perché eleganza non voleva dire *canone* (cruscante), ma il suo contrario, non voleva dire *norma* (puristica), ma abnorme uso dell'innovazione linguistica, e perché quello era un principio estetico di carattere assoluto, indipendente dai tempi e dagli autori. Perché, dopo Orazio e Virgilio, inconsci stilisti del “classico pellegrino”, quel principio

era stato applicato, più o meno consapevolmente da tutti, facendo dello scarto alla norma l'unica vera norma di eleganza.

È per questo che, se nel 1817 Monti e Giordani segnano il campo d'azione, già nel 1818 la strada da percorrere è indicata da Foscolo, che detta legge nelle canzoni "patriottiche" e, anche e soprattutto, nell'ode *Ad Angelo Mai*, scritta sulla filigrana dei *Sepolcri*, che forniscono un modello di lingua ardita, oraziana, robustamente sublime, capace di scuotere il lettore e coinvolgerlo, di endecasillabo in endecasillabo, di transizione in transizione, nel dare senso alle ampie arcate sintattiche dei suoi versi e alle argomentazioni della sua poesia, civile e politica.

E dopo Foscolo, quando Leopardi entra finalmente in possesso del libro "del giorno", il primo volume della *Proposta di correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* di Monti, la *Magna Charta* del rinnovamento di una politica linguistica policentrica, non rigidamente puristica, ma di un classicismo moderno, il modello da condividere con Monti – il cui astro resta ben fermo nelle stelle fisse, fino alla *Dedicatoria* del 1824 – diventa Annibal Caro, il letterato che nel Cinquecento, dalla «piccola terra» marchigiana, aveva sfidato l'ortodossia bembesca in una polemica aspra e feroce, combattuta a suon di schidionate di endecasillabi (i *Mattaccini*, sonetti burleschi in cui si faceva beffe del gran nemico Castelvetro, erano già stati il modello dei *Sonetti di Ser Pecora* del 1817), per rivendicare la legittimità dell'invenzione. Al di fuori delle regole, delle leggi, di Aristotele come di Petrarca, riconoscendo l'unica legge nella fedeltà alla norma letteraria, come era stata dettata dall'uso che i poeti avevano fatto della lingua, scrivendo con le loro opere un dizionario più prescrittivo di quello della Crusca, più ricco e più vero, perché basato sui testi, e non sul rigido rispetto delle norme.

E quindi: da Monti a Caro, dalla *Proposta* all'*Apologia*. La difesa della legittimità dell'invenzione, sostenuta nell'*Introduzione* alla *Proposta* da Monti nel 1821, ripeteva, infatti, quasi tre secoli dopo, la polemica contro Castelvetro pubblicata da Caro nel 1548 sotto il nome degli Accademici di Banchi, e anima Leopardi, nella sua battaglia, a "colpi di clava", per una nuova lingua della poesia. «Lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni, e menare a tondo la clava d'Ercole», chiede Leopardi al lettore all'inizio delle *Annotazioni*, con evidente *excusatio non petita*, prima che egli cominci a leggerle, e con sublime *understatement* gli consiglia di «far conto che il libro sia finito», di saltare quel testo noiosissimo, scritto solo per dimostrare che certe licenze, lui, se le era prese dopo avere letto

qualche «buono scrittore italiano» e dopo avere «studiato tanto o quanto la lingua nella quale scriveva». Lingua che, nonostante i toni ironici, difende, nelle *Annotazioni*, a suon di pugni contro i pedanti e i pedagoghi:

Co' quali, per questa volta e non più, bisogna che tu mi dii licenza di fare alle pugna come s'usa in Inghilterra, e di chiarirli (se bene, essendo uomo, non mi reputo immune dallo sbagliare) che non soglio scrivere affatto affatto come viene, e che in tutti i modi non sarà loro così facile, come si pensano, il mostrarmi caduto in errore.

Che scopo aveva, infatti, accompagnare dieci *Canzoni*, che in tutto occupavano poco più di 120 pagine a stampa (comprese le *Dedicatorie* e la *Comparazione*, che da sola di pagine ne teneva 17), con ben più di 70 pagine di *Annotazioni*? *Annotazioni* di cui solo un quinto poteva dirsi fatto di note vere e proprie (si sarebbero poi salvate dal naufragio, nell'edizione dei *Canti* Piatti del 1831 e nella *Starita* del 1835, dove non si chiameranno più *Annotazioni* ma *Note*, e dove rimarranno solo 6 paginette scarse, dedicate a tutti i componimenti...) e le rimanenti erano citazioni su citazioni dagli autori e dai testi in cui erano state utilizzate le medesime espressioni pellegrine, che quindi non dovevano essere considerate ineleganti, fuori del canone della Crusca, barbare, ma al contrario vera fonte di eleganza del testo, vocabolario dell'uso letterario vivente, ortodossia conquistata sul campo dell'uso poetico; uso che aveva la patente di Petrarca, Ariosto e Tasso, di Castiglione e Bembo, ma anche di Annibal Caro, di Casa e Alamanni, di Daniello Bartoli e Benvenuto Cellini, di Guarini e Firenzuola, di Machiavelli e Sperone Speroni. È chiaro che non si trattava solo di un'operazione poetica, ma anche di una vera e propria operazione culturale. E, prima che culturale, linguistica, e quindi politica. La legittimazione del linguaggio pellegrino, infatti, sdoganava, in pieno clima di Restaurazione, francesismi e idiotismi banditi dall'uso dopo la cacciata dei francesi, restituiva loro autorevolezza ed eleganza, contro ogni tentazione di autarchico purismo: una poetica che diventava una pericolosa politica linguistica per chi era già rigidamente controllato dalla polizia austriaca.

È così che il manoscritto delle *Annotazioni* prende le vesti di una dichiarazione d'indipendenza, nella quale gli usi linguistici legittimati dalla tradizione scrivono una storia letteraria nuova, segnano una linea di confine dove, per la prima volta dalla fondazione dell'Accademia della Crusca, Tasso e Caro, Galileo e Guarini stavano dentro e non fuori, una linea anti-

bembesca che riconosce in particolare due modelli di riferimento nel Tasso della *Gerusalemme liberata* e delle *Lettere* (soprattutto quella apologetica a Scipione Gonzaga, così vicina al cuore di Giacomo, che vi rispecchiava le istanze independentiste della sua tormentata adolescenza) e nel Caro delle *Lettere*. Ma non, come voleva Monti, di quelle scritte nell'esercizio delle proprie funzioni politiche e cortigiane, bensì quelle familiari, così vicine a un linguaggio naturale e non affettato, reali senza essere triviali, eleganti senza essere stucchevolmente manierate. Lettere scritte in una lingua che segua gli stessi dettami di convenienza e sprezzatura di monsignor Della Casa, maestro di cerimonie dello stesso Montesquieu. E il cerchio si chiude.

Nel breve (la scrittura dei testi copre l'arco di appena cinque anni) e lentissimo (per l'estenuante lunghezza della documentazione linguistica) percorso di formazione del libro delle *Canzoni*, queste idee e questi modelli linguistici e letterari prendono gradualmente corpo, si coagulano attorno ai testi che costituiscono la "prima" e la "seconda forma" del suo primo libro di poesie.

La "prima forma", ben documentata dal carteggio con Giordani e soprattutto con Brighenti, intreccia tra il 1819 e il 1820 la storia di un'anima morta che, fallito il progetto di una poesia patriottica, di una palingenesi dell'oggi scaturita dai versi prerisorgimentali del "poeta vate" – le prime due *Canzoni* pubblicate a Roma nel 1818 –, cerca altre strade. Quelle, appunto, della poesia sentimentale sulla gioventù spezzata, sulle tradite illusioni del tempo felice della vita. Le due canzoni "funerarie", dedicate la prima a una donna inferma e la seconda a una donna morta di procurato aborto, avrebbero dovuto costituire un vero e proprio libro, al centro del quale, in perfetta simmetria, si sarebbe incastonata la prima vera canzone filosofica della nostra letteratura, l'ode *Ad Angelo Mai* che, ancor più che la patriottica *Sopra il monumento di Dante*, con i suoi fieri accenti anti-francesi, aveva sollecitato l'opposizione della censura: «Mio padre non s'immagina che vi sia qualcuno che da tutti i soggetti sa trarre occasione di parlar di quello che più gl'importa, e non sospetta punto che sotto quel titolo si nasconde una Canzone piena di *orribile Fanatismo*», scriveva Giacomo a Brighenti il 28 aprile 1820. A quell'altezza il progetto era già naufragato, e se ne sarebbe rallegrato Carducci, ché alla fine, le opposizioni censorie del padre Monaldo e quelle – chissà quanto politicamente orientate – dello stesso Brighenti avevano costretto l'ode *Ad Angelo Mai* a uscire allo scoperto, nella *plaquette* del febbraio 1820, non isolata ma sola, inattaccabile «nella sua fosca fierezza».

Ed è proprio la rinuncia, volontaria, a un'ipotesi di libro che marca più fortemente il carattere antifoscoliano di questa prima forma, che muove dalla storia, con ambizioni radicalmente politiche (come il *Carme* cui si ispirava), ma declina subito quelle istanze in una dimensione filosofica. Come la *Presentazione* del "Nuovo Ricoglitore" si sarebbe incaricata di ricordare, le «sentenze» messe in fila come altrettante «stranezze», di tutto il testo – una sorta di "discorso sul metodo" – sono tratte per lo più da quell'ode, che ribaltando il carme foscoliano ribadiva l'inutilità di una poesia-sepolcro che poggiasse sul solo gesto linguistico e non facesse perno sull'azione, vero motore della storia, vero antidoto contro il morbo divoratore, più che il tempo, della noia feroce, dell'inazione.

Non a caso, è proprio dalla canzone *Ad Angelo Mai*, centro nevralgico del libro delle *Canzoni*, che Leopardi comincia a lavorare più insistentemente sulla lingua pellegrina, e annota nei margini del testo (nel caso del *Mai*, utilizzando la stampa bolognese come fosse una copia di lavoro) più note di certificazione linguistica che varianti, inaugurando quel lavoro di documentazione, e probabilmente la scrittura stessa, delle *Annotazioni* (le prime due carte manoscritte, differenti dalle successive, recano le lezioni base del testo, prima della revisione per il volume, e ci dicono che è molto probabile che quel lavoro di stesura delle *Annotazioni* sia stato svolto proprio a partire dalla prima "canzone filosofica").

Sulla legittimità di una lingua pellegrina Leopardi si giocava tutte le carte di poeta, e lo faceva con gli stessi metodi e strumenti da lavoro che sapeva utilizzare meglio, che aveva imparato nei lunghi anni di «studio matto e disperatissimo»: quelli di filologo, di colui che studia le parole, la loro origine, l'etimologia, le affinità elettive tra gli usi linguistici e le fonti classiche da cui derivano. Il manoscritto delle *Annotazioni* e i manoscritti dei *Canti* costituiscono un'impressionante documentazione di questo lavoro di continua riscrittura, non solo per trovare l'espressione più aderente al concetto, in un'incessante riscrittura che modula il testo intorno all'oggetto come una variazione intorno al suo tema, ma per rintracciare, nella storia della parola pellegrina, le sue credenziali letterarie in quell'uso linguistico che valeva più delle conferme di tutti i vocabolari, più delle autorizzazioni di tutti i cruscanti.

È un lavoro enorme, che lo tiene impegnato a tempo pieno, dal gennaio al maggio del 1822, che si conclude con la "seconda forma" del libro delle *Canzoni*: un testo che rispecchia un nuovo classicismo e che, rispetto alla "prima forma", ha ben altre ambizioni. È proprio lo studio analitico del

manoscritto delle *Annotazioni* che svela, come un diario di bordo, a che punto Leopardi aveva deciso di mettere la parola fine al libro delle *Canzoni*. Il manoscritto, che conta 74 carte, e che su una stesura base presenta numerose correzioni successive, depositate in varie serie correttorie, reca più o meno a un terzo del testo le stesse parole conclusive che avrà nella versione a stampa. Parole che riprendono le medesime espressioni usate all'inizio delle *Annotazioni*, e che indicano quindi inequivocabilmente che, a quell'altezza, il libro si chiude:

[34^c] Lettor mio bello, (è qui nessuno, o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, | [35^b] alle pugna; e la licenza ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito.

Chiuso, dopo le ultime annotazioni che precedono il *Congedo*, e che non erano riferite all'ultimo testo che leggiamo nel libro delle *Canzoni*, ma alla canzone *Alla Primavera*, la *Canzone* VII. Di questa "seconda forma" del libro, che come la "prima" è legittimo legare a Recanati, da cui Leopardi non si era mai mosso, facevano parte quindi le sole prime sette *Canzoni*, che Leopardi aveva intenzione di pubblicare già nel maggio 1822, dopo avere scritto la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto* (nel marzo 1822) e il primo blocco delle *Annotazioni* (dalla *Canzone* I alla *Canzone* VII). Le poche pagine conservate della redazione successiva (pp. 113-6, in bella copia, riquadrate con ampio margine per simulare la giustezza della pagina a stampa) ci dicono che la paginazione è compatibile con un testo così composto: da 1 a 112 le poesie, da 113 a 116 le prime *Annotazioni*.

Ma che senso aveva terminare un libro di poesie con la canzone *Alla Primavera*? L'analisi del manoscritto delle *Annotazioni* ci costringe a guardare quel testo sotto un altro punto di vista, poiché abbiamo la prova che, almeno all'altezza del maggio 1822, esso avrebbe dovuto concludere l'intero libro di poesie. È un testo durissimo, quello che, in quest'ottica, ci si presenta. Un'inappellabile condanna al classicismo formale ed esornativo montiano, incapace di farsi interprete del presente, sulla scorta delle istanze del passato. Un classicismo che non parla più all'uomo, il cui dolore, se mai le forme raggelate della poesia neoclassica fossero riuscite a rappresentare un vero dolore, non è più «cognato al nostro». E senza la capacità di interpretare il dolore, la poesia è priva di senso e di scopo. Inaugurata dalla *Dedicatoria* a Monti, la "seconda forma" del libro delle *Canzoni* si sarebbe

conclusa con la sua requisitoria. Un libro dominato dalla *pars construens*, ma dove la battaglia del linguaggio pellegrino si combatteva conquistando endecasillabo dopo endecasillabo il terreno avversario, ma senza distruggerlo, semplicemente superandolo in nuovi territori.

Che cosa succede nel maggio del 1822 per sovvertire questo progetto? Perché va in crisi la “seconda forma” delle *Canzoni*, che possiamo ben definire “antimontiana”? Come spesso accade, l’eterogenesi dei fini governa le complicate regole della poesia. In questo caso, facendo cortocircuitare un erudito domenicano con una giovane fanciulla.

Siamo nel momento di maggiore fervore linguistico di Leopardi, il quale – come sappiamo dall’analisi del manoscritto delle *Annotazioni* e di quelli delle *Canzoni* – compulsa autori e testi per ricavare locuzioni inusitate e pellegrine, oppure per certificare letterariamente quelle che ha usato nei testi già scritti. Gli *Elenchi di lettura* ci forniscono la seconda carta cronotopografica di questo incredibile e mostruoso lavoro, e ci permettono di datare le varianti in serie correttorie distinte. Si tratta di verificare la presenza di termini e locuzioni già utilizzati e da utilizzare nella propria poesia, di fortificarsi in questa competenza linguistica attraverso letture, spogli, catalogazioni. Un lavoro molto simile a quello che, incredibilmente, nello stesso torno di tempo, teneva occupato Alessandro Manzoni sulle ampie pagine del *Vocabolario della Crusca*, e sugli ottavi o sedicesimi degli autori cinquecenteschi da cui traeva locuzioni ed espressioni da usare per il suo romanzo. Con la differenza (la quale diventa anche un diverso metodo di lavoro) che Leopardi era alla ricerca di una lingua antica, da usare per la fondazione di una poesia moderna, mentre Manzoni cercava nel passato i riflessi di quella lingua viva che non aveva altro modo di imparare.

Tra gli autori consultati come maestri di bello scrivere troviamo anche Remigio Nannini, sacerdote domenicano vissuto a Firenze nella prima metà del Cinquecento, meglio noto come Remigio Fiorentino, attivo nel convento di Santa Maria Novella, poeta in proprio (è Domenichi a pubblicare «controvoglia» le sue *Rime* a Venezia nel 1547) e volgarizzatore del *De remediis* petrarchesco, divenuto celebre, nel 1555, suo malgrado (ritrattando quindici anni dopo la traduzione, e però pentendosene, per avere dato «a molti occasione di peccare») per il volgarizzamento delle *Heroides* di Ovidio, destinato a essere un “best seller” per tutto il Cinquecento e oltre (anni in cui la vasta erudizione di Remigio veniva messa a disposizione della revisione delle opere di Tommaso d’Aquino per conto

della tipografia di Giolito), nonché per un'ampissima serie di opere devozionali e teologiche.

È, di nuovo, il manoscritto delle *Annotazioni* a segnare, come una carta geografica, le strade da seguire. La prima citazione del testo di Ovidio è alla carta 46, dove sono presenti ben tre luoghi dalle *Epistole*. Siamo immediatamente prima delle cc. 48-51, che recano le *Annotazioni* all'*Ultimo Canto di Saffo*. Come se, dopo la lettura di Ovidio, in quella traduzione, fosse stato impossibile per Leopardi non reagire alla provocazione, delicata e prepotente, di una delle epistole più celebri, quella che con Saffo costringeva Giacomo a riaprire il libro e consegnava alla letteratura uno dei suoi personaggi più belli e struggenti. È Leopardi stesso, del resto, a identificare nella *Premessa* all'epistola il motore primo della poesia della giovane fanciulla nelle *Heroides*, marcando contemporaneamente le differenze tra il personaggio antico e il suo.

L'invenzione di Saffo non provoca solo un terremoto strutturale nella compagine delle *Canzoni*, ma anche un terremoto linguistico. Siamo al maggio del 1822 e da soli sei mesi Leopardi ha concluso l'esperienza degli *Idilli*, mettendo in atto, per la prima volta, sull'altro versante linguistico della poesia di questi anni, quella lingua «vaga» teorizzata nel *Discorso sul Romanticismo* e nello *Zibaldone*, in grado di far sopravvivere – né più né meno di quella che si fingeva antica – la poesia in una realtà razionalisticamente impoetica.

Nel *Discorso sul Romanticismo*, in particolare, preso atto dell'impoeticità dell'epoca presente, Leopardi aveva teorizzato la necessità di una poesia che, oltre a rifare modernamente quella degli antichi, non fosse analitica, descrittiva, non indulgesse nel particolare, non volesse determinare ogni oggetto mostrandone tutti i confini. E dal momento che la poesia degli antichi è per sua natura tendente all'indefinito, all'indeterminato, al vago, la lingua adatta a esprimere questi concetti sarebbe stata altrettanto indefinita, indeterminata, vaga. Le riflessioni nello *Zibaldone*, nel biennio immediatamente precedente, accompagnano di pari passo, dal 1819 al 1821, il quaderno napoletano degli *Idilli*, che rivela, più di ogni riflessione astratta sui testi, la reale natura del *rovescio della poesia* leopardiana, che potrà trovare compiuta espressione solo nei *Versi* del 1826.

Anche in questo caso lo studio dei manoscritti è illuminante, sia per comprendere la struttura generale dell'operazione *Idilli*, sia per l'interpretazione minuta delle varianti, che si dispongono, come è possibile mostrare attraverso l'esame delle campagne correttorie, in quattro serie successi-

ve, relative, ciascuna, a un nuovo tempo di stesura dei testi. Con metodo così quadripartito: il “primo tempo” ancorato alla data che poi Leopardi sceglierà come definitiva, il 1819, riportando a quell’anno (e quindi fissando storicamente in un solo punto) l’atto fondativo di quella poetica, con la stesura della *Ricordanza*, dell’*Infinito* e dello *Spavento notturno*; il “secondo tempo”, relativo all’anno successivo, il 1820, che vede la stesura isolata della *Sera del giorno festivo* e una serie di correzioni effettuate a ritroso sui tre testi che erano già stati composti; e il “terzo tempo”, occupato dal *Sogno* e dalla *Vita solitaria*, che risalgono al biennio 1820-21 e provocano una successiva serie di correzioni a ritroso, sia sui testi del “primo tempo” (che recano così due serie correttorie, oltre quelle della stesura base), sia su quelli del “secondo” (con una sola serie correttoria, coeva alla stesura del “terzo tempo”). La successiva (quarta) revisione, effettuata con una penna rossiccia, con cui vengono depositate piccole correzioni su tutti e sei i testi del quaderno, riguarda probabilmente la messa a punto del manoscritto per la stampa del 1826.

La lingua degli *Idilli* diventa così il grande banco di prova della poesia moderna, che allude dove la poesia aveva sempre precisato, sfuma invece di definire, lascia al lettore il compito di colmare i vuoti. Lo studio del quaderno napoletano degli *Idilli* permette altre scoperte, del tutto nuove anche se non inaspettate: la penna con cui è scritta la stesura base del primo tempo degli *Idilli* (*La Ricordanza*, *L’infinito*, *Lo spavento notturno*) è molto simile a quella con cui vengono realizzati i manoscritti delle canzoni del 1819, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*. Quest’ultima, in particolare, è scritta su fogli rigati di tipo molto simile a quelli utilizzati per l’intero quaderno degli *Idilli* e presenta lo stesso specchio della pagina nella scrizione del testo. Isolata, anche rispetto agli altri manoscritti delle *Canzoni*, la penna con cui Leopardi stende *La sera del giorno festivo*, risalente a un periodo tra il marzo e l’autunno (forse l’ottobre) del 1820. Una datazione compresa, invece, tra la fine del 1820 e l’autunno del 1821 per il “terzo tempo”, che comprende *Il sogno* e *La vita solitaria*, è confermata anche dalla penna utilizzata, simile a quella usata per copiare e correggere le prime due canzoni successive alla pubblicazione dell’ode *Ad Angelo Mai*, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, depositate entrambe, senza soluzione di continuità, nel manoscritto napoletano datato «Ottob.[re] e Nov[embre] 1821».

Questi richiami da un manoscritto all’altro non ci dicono solo che le

ipotesi cronologiche che abbiamo fatto sull'elaborazione dei "tre tempi" degli *Idilli* sono plausibili e vengono confermate da dati esterni, ma anche che hanno un'importante ricaduta sull'intreccio tra vago e pellegrino. Pur coprendo, infatti, campi lessicali diversi, e apparentemente antitetici – il pellegrino è "definito" dove il vago è indistinto, il pellegrino racchiude in una sola parola le infinite risonanze della lingua, mentre il vago tende a fissarle sincronicamente in una sospensione del tempo –, vago e pellegrino si fondono spesso nei testi mostrando, nella pasta concreta della lingua poetica, la loro derivazione da un'idea comune di lingua *poetica* perché antica: per finzione o per ricordo.

Ma è con l'*Ultimo canto di Saffo* che Leopardi riesce nella miracolosa impresa di legare vago e pellegrino in un testo solo, inserendo nella struttura delle *Canzoni* l'elemento elegiaco degli *Idilli*, tanto da spingere i lettori a considerarlo il testo più vicino ai canti pisano-recanatesi, piuttosto che alle *Canzoni* che l'avevano preceduto. Il più "canto" di tutti. Il testo in cui la materia linguistica delle *Canzoni* trova una dimensione sentimentale, pur senza rinunciare a utilizzare tutte le risorse del linguaggio pellegrino: rietimologizzazioni, accezioni etimologiche, uso straniante delle transitivazioni dei verbi ecc. e senza interrompere quell'operazione di documentazione lessicale che Leopardi continua a svolgere sotto traccia, e che viene depositata nei margini del manoscritto e sulle molte schedine a esso accluse.

I mesi da luglio a novembre sono dedicati a questo minuzioso e maniacale lavoro di documentazione, che sfiora il parossismo e che si nutre di poesia e di prosa, degli endecasillabi di Trissino come delle ampie arcate sintattiche dell'oratoria casiana o dei *Dialoghi* di Speroni (che daranno linfa alla nuova lingua della prosa delle *Operette morali*), ma anche dei volgarizzamenti degli antichi testi di patristica, come il trattato di Giovanni Grisostomo sulla *Compunzione del cuore*, oppure le *Vite* dei Santi Padri, che si intrecciano con il progetto di *Inni cristiani*, da cui scaturisce l'ambiziosissimo e poeticamente farraginoso *Inno ai Patriarchi* del luglio 1822.

Ma siamo già in novembre, Leopardi parte per Roma.

Un meraviglioso sincretismo guida le letture – e si deposita in note nei margini del manoscritto delle *Annotazioni* – di quei lunghi otto mesi, dominati dall'euforia e dal disincanto, dalla paura e dalle speranze di poter trovare, nella dimensione culturale della capitale, gli interlocutori immaginati, sognati, costruiti mentalmente a Recanati e che, confesserà al fratel-

lo, non esistevano al presente e probabilmente non erano mai esistiti, così come la donna delle sue fantasticherie amorose.

Un sincretismo che ci dice la voracità dell'intellettuale di provincia calato nelle biblioteche della capitale, che in calesse si sussurra «A Roma! a Roma!», come fosse la Mosca sognata dalle tre sorelle cecoviane: i volgarizzamenti dei classici (con la traduzione del Firenzuola dell'*Asino d'oro*) da una parte e Grisostomo e i Santi Padri dall'altra, una rilettura dell'*Ilia-de* montiana, l'*Apologia* di Dante (che chiudeva la *Proposta*) e il *Trattato dello stile* di Pallavicino, per rimanere aggiornato con i *vient de paraître* del bel mondo romano, e poi il *De consolatione philosophiae* di Boezio, tradotto da Varchi, e di nuovo il *Cortegiano* di Castiglione. Dove non si sa se compatire l'inutilità del secondo o ammirare la preveggenza del primo...

In febbraio la "terza forma" del libro delle *Canzoni* «Roma 1823» è pronta e potrebbe essere facilmente stampata attraverso i buoni uffici del cavalier Marini, bibliofilo e direttore generale del Catasto, e del cugino Melchiorri, che aveva messo in piedi una propria stamperia e che, per un certo periodo, Leopardi aveva indicato a Monaldo come un buon partito per la sorella Paolina. Ma il «tometto di versi» portato da Recanati e che contava, con l'*Inno ai Patriarchi*, nove canzoni e una prosa resta, significativamente, nel cassetto, insieme alle paure e ai sogni che lasciano Giacomo – come scrive a Giordani il 2 febbraio 1823 – «molto sospeso perché tutto quello che si pubblica qui, se non sono assolute vanità e follie, mi pare che sia gittato e perduto».

È un fatto che, tornato precipitosamente a Recanati, non parlerà che di «falsità», «inettitudine» e «stoltezza dei giudizi letterarii», e finirà per rinnegare radicalmente anche quel minutissimo lavoro di documentazione lessicale e linguistica che lo aveva tenuto impegnato per quasi quattro anni, depositando varianti e citazioni nei margini delle carte dei *Canti* e delle *Annotazioni*, in cui ormai non c'era più uno spazio libero, dove le grafie e gli inchiostri si sovrapponevano e si intrecciavano in orizzontale e in verticale, obliquamente, a cavallo di carte e perfino in direzione contraria al verso della scrittura. Un intreccio di segni che ora, di fronte all'inermità di quel mondo, egli rivelava meravigliosamente inutile: «[Q]uella sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere alla quale io soleva riguardare, senza la quale non mi curo di comporre, e la quale veggo apertissimamente che da niuno, fuorché da due o tre persone in tutto, sarebbe mai sentita né goduta», come confessa mestamente a Giordani nell'agosto 1823, seppellendo, con il viaggio a Roma, la stagione poetica del "pellegrino".

Tuttavia, la storia del libro delle *Canzoni* non è ancora finita. Proprio mentre quella stagione veniva dichiarata chiusa, la poesia riapre imperiosamente gli argini. Ne scaturisce un testo sublime e paradossale, che nega le proprie istanze poetiche nel momento stesso in cui le riafferma, prepotentemente, facendo ricorso a tutte le risorse linguistiche e stilistiche sperimentate nei testi precedenti: *Alla sua Donna*.

Non una «Canzone amorosa», come dichiarerà nella *Presentazione*, bensì un inno d'amore per giustificare l'inattualità di una canzone amorosa. E lo fa senza risparmio, puntando alla più alta tradizione lirica: Dante, Petrarca, per chiudere quella lunga esperienza poetica con un testo che potesse riassumere tutte le molteplici fasi che quel libro aveva attraversato. Perché quel libro fosse davvero lo specchio fedele della *sua* storia, lo raccontasse davvero "per intero", come non era riuscito a fare con la storia di Lorenzo Sarno, l'autobiografia imperfetta della propria ribelle giovinezza, e come non era riuscito a fare nemmeno nell'*alter ego* Lorenzino de' Medici, il tirannicida in cui, per un breve momento, aveva pensato di rappresentarsi. Leopardi sceglie di interpretare solo sé stesso, e di farlo attraverso il romanzo dell'io lirico messo in scena nelle *Canzoni*.

Il manoscritto di *Alla sua Donna* è la carta geografica di quel percorso, ci indica la strada da seguire per capirlo. Le ragioni storico-critiche delle *Canzoni*, quelle patriottico-filosofiche della "prima forma", quelle filosofico-sentimentali della "seconda forma" e quelle classicistiche (ma sempre antimontiane) della "terza" si fondono con le ragioni biografico-esistenziali degli *Idilli*; la poetica del pellegrino cerca un'ultima, impossibile fusione con il vago, in una forma-canzone che, per dirla con Domenico De Robertis, omaggia la tradizione proprio mentre la mina ai suoi cardini: metro, lingua, stile tracciano già le linee guida della grandi canzoni pisano-recanatesi. Senza quell'incanto, ma con una medesima disposizione al canto.

Anche sul piano speculativo, l'ultima delle *Canzoni* compie una svolta radicale, ribadendo la persuasione di un'infelicità costituzionale dell'uomo, per l'incapacità del reale a soddisfare la sua suprema richiesta di felicità. Ne scaturisce una canzone-paradosso, tutta costruita sul contrasto tra una sentenza che ha l'andare del sillogismo, ma che viene tradotta liricamente: la volontà di coltivare l'inganno in quanto tale, e di risarcire nella propria immaginazione gli inganni prodotti dalla conoscenza del "vero". È la stessa logica dell'io nel «pensier mi fingo», solo che viene trasportata dall'infinito all'idea della donna: «[F]antasma di bellezza e virtù celeste

che ci appaiono in sonno o in sogno quando siamo fanciulli o in una quasi alienazione di mente quando siamo giovani».

Leopardi prenderà infine congedo dalla poesia, ma con titanismo eroico, per la volontà – ed è la più affascinante costante del suo metodo – di riaffermare per via poetica quanto viene condannato per via razionale, per la meravigliosa capacità delle illusioni di persistere: «Se delle eterne idee...».

Nota per il lettore

La *Parte prima* di questo volume, *Il metodo delle Canzoni*, è dedicata alla formazione del libro delle *Canzoni*, ai modelli e agli antimodelli che presiedono alle varie forme, segnatamente: Foscolo e Monti e la «teoria della grazia». Il saggio iniziale sulla formazione del libro delle *Canzoni* è stato letto al XIII Congresso dell'Associazione degli italianisti (Pugnochiuso, FG, 16-19 settembre 2009), i cui Atti sono stati pubblicati nel 2011 (*Centro/Periferia nella formazione del libro delle "Canzoni"*, in D. Cofano, S. Valerio, a cura di, *La letteratura degli italiani. Centri e periferie*, Edizioni del Rosone, Foggia, pp. 289-313). Ho studiato il rapporto tra le *Canzoni* patriottiche e i *Sepolcri* in un contributo (*Foscolo in Leopardi. I Sepolcri e le canzoni "patriottiche"*) al Convegno *Dei Sepolcri di Ugo Foscolo* (Gargnano del Garda, 29 settembre-1° ottobre 2005), i cui Atti sono stati pubblicati l'anno successivo, a cura di G. Barbarisi, W. Spaggiari, Cisalpino, Milano 2006 (vol. 2, pp. 721-40). Il capitolo *La «teoria della grazia» o «Du je ne sais quoi»* è stato scritto per il volume miscellaneo dedicato ad Antonio Prete (*«Du je ne sais quoi» di Montesquieu. Appunti sulla leopardiana "teoria della grazia"*, in S. Dal Bianco, a cura di, *Il critico poetante. Scritti in onore di Antonio Prete*, Pacini, Ospedaletto, PI, 2011, pp. 159-68) e le relazioni tra Monti e Leopardi, attraverso la comune frequentazione di Annibal Caro (*Monti e Leopardi. La Proposta, le Annotazioni e l'Apologia di Annibal Caro*), nel Convegno *Vincenzo Monti nella cultura italiana*, i cui Atti sono stati pubblicati nel 2005 (a cura di G. Barbarisi, "Quaderni di Acme", 74, Cisalpino, Milano, vol. 1, pp. 831-57).

La *Parte seconda* (*Il metodo delle Annotazioni*) è dedicata ai modelli letterari e linguistici ricavabili dallo studio dei manoscritti. La storia delle *Annotazioni* è ricostruita nell'*Introduzione* all'edizione critica pubblicata singolarmente nel 2003 (*Le Annotazioni leopardiane. Edizione critica degli autografi*, in "Studi di Filologia Italiana", LXI, 2003, pp. 135-246), poi nel volume II dell'edizione dei *Canti* diretta da F. Gavazzeni, nel 2006 e nel 2009 (G. Leopardi, *Canti e poesie disperse*, Accademia della Crusca, Firenze). Lo studio su Lorenzo Sarno sviluppa alcune riflessioni svolte al Convegno organizzato dall'Università di Nancy 2 il 22-23 novembre 2007, *Mémoire et écritures du moi. Pudeur, impudeur*, poi ampliate in un saggio pubblicato

l'anno successivo (*Ancora su Leopardi autobiografo. Appunti sulla Vita* abbozzata di Lorenzo Sarno, in "L'Ellisse", III, 2008, 3, pp. 111-28). Ho approfondito il rapporto con la lingua di Tasso nella costruzione del linguaggio pellegrino in un contributo presente nella miscellanea dedicata a Luigi Poma (*Tasso nelle Annotazioni leopardiane*, in F. Gavazzeni, M. M. Lombardi, a cura di, *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, Antenore, Roma-Padova 2003, pp. 279-307), mentre lo studio sul modello linguistico di Annibal Caro è stato oggetto della relazione che ho tenuto al Convegno *Leopardi e il '500*, svoltosi presso l'Università di Siena nei giorni 26-28 novembre 2009, che ho organizzato con Stefano Carrai e Antonio Prete (*Uno stile familiare «il quale ha da esser quasi tutt'uno col parlare». Leopardi, Caro e i libri di lettere*), i cui Atti sono stati pubblicati nel 2010 (P. Italia, a cura di, *Leopardi e il '500*, introduzione di S. Carrai, Pacini, Ospedaletto, PI, pp. 235-45).

La *Parte terza (Metodi e varianti)* raccoglie due contributi dedicati al linguaggio «vago» degli *Idilli*: *I tre tempi degli Idilli leopardiani*, uscito nel 2007 (in "Filologia Italiana", III, 3, pp. 173-213) e *Una variante de* La Ricordanza, pubblicato nel numero monografico dell'"Ellisse" dedicato ai *Versi* del 1826 (*I "Versi" del 1826. Poesie "originali"*, a cura di P. Italia, IX, 2, 2014, pp. 67-79), nonché uno studio sul rapporto tra le metodologie correttorie di Leopardi e Manzoni, oggetto di una relazione tenuta al Convegno di Forlì del 24-27 novembre 2008 (*Leopardi e Manzoni. Due metodi a confronto*, in G. Baldassarri et al., a cura di, *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani*, Salerno, Roma 2010, pp. 493-519). L'ultimo capitolo, *Alla fine dei Canti*, è inedito. Ho presentato le prime osservazioni sul rapporto tra l'edizione dei *Canti* Starita e la cosiddetta "Starita corretta" e sulle conseguenze interpretative della sezione dei *Frammenti* in due Seminari filologici tenuti al Centro Pio Rajna, *Il testo come oggetto materiale. Costituzione e interpretazione* (26-28 settembre 2013), e all'Università di Ferrara, *Dai manoscritti alle edizioni. Filologie a confronto* (25 ottobre 2013).

Le citazioni dai testi di Leopardi seguono accenti e grafie usate dall'autore; le trascrizioni dai manoscritti seguono i criteri ecdotici delle edizioni critiche di riferimento, citate in *Bibliografia*.

Ringraziamenti

Questo libro è il frutto di quindici anni di studio dei testi leopardiani, svolto sulla scorta di due grandi maestri di filologia: Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni. Con il primo – insuperabile interprete di autografi, dalle cui idee ho sviluppato alcuni spunti, già presenti nelle schede della sua edizione critica –, frequentando i seminari organizzati dai suoi allievi fiorentini, ho avuto occasione di confrontare il lavoro di edizione critica delle *Annotazioni* e delle *Prose* che accompagnavano l'edizione delle *Poesie*, e l'ipotesi, qui elaborata e sviluppata criticamente, delle tre forme del libro delle *Canzoni*. Con il secondo ho avuto la fortuna di studiare direttamente

– negli anni della formazione all’Università di Pavia – e di collaborare all’edizione critica dei *Canti* pubblicati prima nel 2006 (poi, postuma, nel 2009, con le *Poesie disperse*) presso l’Accademia della Crusca, nella collana “Documenti di filologia” diretta al tempo da Rosanna Bettarini, che promosse con convinzione e fermezza l’edizione e la realizzazione del DVD che raccoglieva tutti i manoscritti e tutte le stampe dei *Canti*.

Questo libro esce dopo vari anni dall’inizio dei miei studi leopardiani e dopo molti corsi universitari che hanno permesso alle idee scaturite dallo studio dei manoscritti di venire elaborate criticamente e di poter essere confrontate con altre letture e interpretazioni. In particolare, ho tratto molti spunti critici dagli studi di due leopardisti cui sono particolarmente grata per l’attenzione con la quale hanno sempre accolto le mie riflessioni: Luigi Blasucci, i cui studi sono stati un’enciclopedia mentale che mi ha stimolato, anche didatticamente, in varie direzioni, e Lucio Felici, che ho conosciuto per gli studi e le edizioni di Gadda, e dal quale ho appreso una lettura acuta e antiaccademica dei testi. Ma vorrei ricordare anche altri maestri che si sono confrontati con Leopardi, senza i cui studi linguistici e filologici questo libro non sarebbe mai nato: Dante Isella, Pier Vincenzo Mengaldo e Marco Santagata. E gli amici del Laboratorio Leopardi che ho incontrato prima sulla carta e poi nella vita universitaria: Novella Bellucci e Franco D’Intino, per cui Leopardi è un reagente volto a stimolare nei lettori, e in particolar modo nei giovani, quella riflessiva passione che animava i testi di Giacomo. Negli eredi Leopardi, e in particolar modo in Vanni e Olimpia Leopardi, ho sempre trovato disponibilità e collaborazione, senza le quali il lavoro di edizione critica e gli studi qui raccolti non avrebbero mai potuto essere completati. Fondamentale è stata, poi, la generosità dei bibliotecari delle istituzioni presso cui sono conservate le carte leopardiane, in particolare la Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, con il direttore, Mauro Giancaspro e il personale della sala leopardiana, e la Biblioteca nazionale centrale di Firenze, con la direttrice Maria Letizia Sebastiani e la vicedirettrice Silvia Alessandri. Agli amici e ai colleghi che ricordo qui di seguito sono riconoscente per letture, consigli, riflessioni comuni: Michele Abbati, Cristiano Animosi, Gianni Antonini, Monica Ballerini, Marco Antonio Bazzocchi, Isabella Becherucci, Ottavio Besomi, Stefano Carrai, Fiorenza Ceragioli, Elsa Chaarani, Stefano Dal Bianco, Francesca Ferrario, Maddalena Lombardi, Federica Lucchesini, Cristina Montagnani, Matteo Motolese, Giorgio Panizza, Rossano Pestarino, Giorgio Pinotti, Antonio Prete, Giulia Raboni, Sara Rosini, Emilio Russo, Oreste Sacchelli, Pasquale Stoppelli, Roberto Tanoni, Natascia Tonelli, Paolo Trovato, Claudio Vela. Un grazie particolare va a Monica Zanardo, che ha seguito la revisione editoriale del volume, e a Simone Nieddu, per i puntuali controlli. Ho confrontato molte idee di questo volume con gli studenti dei corsi di Filologia italiana e Letteratura italiana tenuti all’Università di Siena dal 2007 al 2011 e dal 2012 al 2014 alla Sapienza Università di Roma. In particolare, vorrei ricordare le allieve del primo corso leopardiano tenuto nel 2006-07, a cui affidai lo studio, difficile e appassionante, delle *Poesie disperse*, e che oggi proseguono, cia-

scuna a suo modo, quella passione filologica: Claudia Catalano, Elisa Chisci, Paola Cocca, Silvia Datteroni, Chiara De Marzi ed Elena Tintori. Con tutti gli studenti, che per primi hanno ascoltato e commentato *Il metodo di Leopardi*, ho continuato quel lavoro seminariale di riflessione e studio svolto per il “puro piacere scientifico” che ho imparato dal mio maestro, Franco Gavazzeni, al quale, con grande affetto e rimpianto, questo libro è dedicato.

Parte prima

Il metodo delle *Canzoni*

La formazione del libro delle *Canzoni*

La “prima forma”: un libro antifoscoliano

Il lavoro che ho svolto sul libro delle *Canzoni* di Leopardi, all'interno del cantiere filologico dell'edizione critica dei *Canti* diretta da Franco Gavazzeni e pubblicata dall'Accademia della Crusca nel 2006 (ne è uscita la seconda edizione aumentata delle *Poesie disperse*: cfr. *Canti*, Gavazzeni), mi ha permesso di ricostruire alcune fasi – se ne possono identificare almeno tre – della sua formazione, testuale e poetica. Fasi, ovvero stazioni di un percorso che, per analogia con la genesi del *Canzoniere* petrarchesco, potremmo definire “forme” del testo, e che credo possano essere messe in stretta relazione con la dinamica centro-periferia (vale a dire il rapporto Roma/Recanati) che già da tempo è stato riconosciuto centrale nella formazione del primo libro di poesie leopardiano¹.

Facendo interagire i dati filologici con la loro interpretazione critica nel contesto storico-culturale in cui il volume delle *Canzoni* si sviluppa, ovvero il mondo della nobiltà recanatese – solo apparentemente catafratta nello splendido isolamento della biblioteca di Monaldo, ma in realtà proiettata verso la capitale –, con quello dell'aristocrazia clericale romana, è possibile seguire più analiticamente la costruzione del primo importante libro di poesie di Giacomo Leopardi nonché la definizione di una nuova lingua della poesia, che costituisce il grande progetto del quinquennio cruciale 1818-23 (partendo dalla canzone *Sull'Italia* e chiudendo con *Alla sua Donna*, secondo la cronologia precisata nella tavola 1 (cfr. *infra*, *Appendice*).

Una lingua e una poetica che è possibile seguire attraverso la documentazione filologica, linguistica e letteraria offerta dallo studio dei manoscritti delle *Canzoni* e delle *Annotazioni*, e in particolare della cosiddetta *varia lectio* (sia dei singoli componenti sia delle *Annotazioni*), quella

serie di osservazioni metatestuali, note e fonti di certificazione linguistica che in questo arco di tempo delineano un canone linguistico-letterario, una sorta di “biblioteca delle *Canzoni*”, che si evolve nel tempo seguendo le varie “forme” del libro stesso, in un intreccio continuo tra ricerca linguistica e poetica che è possibile ora documentare diacronicamente.

Dietro alle fittissime note dei manoscritti, parossismo della vocazione filologico-linguistica di Leopardi, si cela infatti la storia di un progetto culturale, che si costruisce in una dinamica letteraria, ma anche culturale in senso più vasto, dove si confrontano, nella dicotomia Roma/Recanati, due sistemi letterari e linguistici la cui incomunicabilità finirà per decretare il fallimento del progetto leopardiano, la crisi del 1824, la fine della scrittura poetica e la nascita della prosa delle *Operette*.

La ricostruzione delle “forme” di B24 (questa la sigla con cui mi riferirò al libro delle *Canzoni*, pubblicato a Bologna da Brighenti nel 1824) parte dagli studi di Domenico De Robertis, che per primo, nell’*Introduzione* all’edizione critica dei *Canti*, ne aveva seguito la genesi, identificando alcuni momenti “chiave” del testo (De Robertis, 1984). Credo sia possibile dare un’identità più precisa a questi momenti, un’identità costituita dall’intreccio tra i due dati: cronologico e geografico.

Nella ricostruzione della storia di B24, come si può vedere dalla tavola 2 (cfr. *infra*, *Appendice*), ho definito tre “forme” del testo, che prendono nome dalle sedi geografiche in cui sono state progettate e dal periodo cronologico in cui si situano:

- “prima forma”, Recanati 1820;
- “seconda forma”, Recanati 1822;
- “terza forma”, Roma 1823.

Per completezza dovrei aggiungere che l’ultima stazione, identificata dalla stampa bolognese del 1824, è anch’essa una “forma”, quella definitiva, che riporta il baricentro del libro a Recanati, dove Leopardi risiede stabilmente (conclusa nell’aprile 1823 l’esperienza romana) fino al 18 luglio 1825, quando parte per Bologna per proseguire poi alla volta di Milano.

Che la serie delle forme del testo rifletta, nella sua stratificazione filologica, anche un diagramma culturale che si distende nel tempo e nello spazio lo dimostra la possibilità di introdurre, nell’identificazione delle forme, accanto all’indicazione cronologica e a quella del toponimo, anche un’etichetta di riconoscimento legata alla strategia poetica del testo stesso.

Cominciamo dalla “prima forma”, che ha alle spalle alcuni tentativi

poetici, all'insegna della sperimentazione di generi diversi, dall'*Inno a Nettuno* del 1816 all'*Avvicinamento della morte* e ai *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio* del 1817, e la pubblicazione a stampa delle due canzoni patriottiche, *Sull'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, esordio nel mondo letterario in quel ruolo di poeta civile, "vate", che gli era stato preconizzato da Giordani².

La corrispondenza con Giordani ci riflette, insieme all'autobiografia letteraria (che troverà di lì a poco le forme incompiute e geniali della *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*)³, l'immagine di un intellettuale di provincia – «saccentuzzo», «filosofo» ed «eremita» (*Epistolario*, lettera 107 del 5 dicembre 1817, p. 165) – che affida la propria sprovvincializzazione al tenue filo di un'amicizia (contrastata da Monaldo), agli abbonamenti ai giornali della capitale (la "Biblioteca Italiana", "Lo Spettatore Italiano" e forse altri) (Panizza, 2000) e ai libri ordinati (e spesso non pagati) a Stella e a Brighenti. E riflette contemporaneamente la costruzione della prima poetica delle *Canzoni*: il canone linguistico da trecentesco a cinquecentesco (e di un Cinquecento anomalo, Caro e Tasso piuttosto che Bembo e Castiglione, la scelta di campo per il classicismo, l'ossequio al magistero di Monti certificato dalla dedica della *plaqueette* pubblicata a Roma nel 1818 (R18), significativamente mantenuta in B24, l'influenza di Perticari ecc.

Le attenzioni di Giacomo, in quella fine d'anno del 1818 che vede uscire la sua prima raccolta poetica, sono tutte su Roma, dove lui e Carlo avevano progettato un viaggio sin dall'ottobre precedente, finendo per trovarsi «scherniti, trattati da ignoranti, da pazzoerelli da scellerati e da nostro padre derisi tranquillamente come fanciulli» (*Epistolario*, lettera 149 del 19 ottobre 1818, p. 213).

Ma quanto le sue scelte poetiche fossero condizionate dalla dinamica Roma/Recanati si ricava dalla promozione editoriale che occupa i primi mesi del 1819, quando, sotto la sapiente regia di Giordani, Giacomo inizia una campagna di stampa che avrà conseguenze decisive sulle successive scelte poetiche e sulla fisionomia del libro.

È noto infatti ormai da tempo come si debba alle (rade) osservazioni linguistiche dei primi recensori quel lavoro di documentazione e certificazione linguistica depositato sulle pagine dei manoscritti napoletani delle *Canzoni* e su quelle delle *Annotazioni*⁴, il testo che gradualmente, nella tormentata genesi delle continue aggiunte alla stesura base (*Appendice*, TAV. I), nell'ossessiva documentazione sull'origine letteraria di quegli usi "pellegrini", mal digeriti dai primi recensori, costituisce la battaglia per-

sonale di Giacomo, la sua più appassionata apologia. Lui che di apologie, in questo torno di tempo, non se ne lasciava sfuggire una (da quella *Degli accademici di Banchi di Roma* di Annibal Caro contro Castelvetro a quella del *Pastor Fido* nell'edizione del 1601 con, guarda caso, delle *Annotazioni* che stabilivano una corretta lettura dell'opera dopo le polemiche con De Nores sul dramma pastorale, a quella, infine, di Lorenzino de' Medici, che Giordani aveva dichiarato la migliore prosa del Cinquecento; tutti testi la cui lettura capillare emerge dalle frequenti citazioni nella *varia lectio*), per sottolineare (senza tema di «far alle pugna», cioè darle di santa ragione ai cruscanti medesimi) l'opposizione della tradizione letteraria e dell'esempio degli scrittori dalla «prescrizione» della Crusca e per la difesa dei barbarismi.

Sembrerebbe a prima vista una dialettica Recanati/Firenze, sede ufficiale dei cruscanti, e per certi versi lo è, se Giacomo nella valutazione di Caro inserisce quella rivendicazione di marchigiano e di «piccola terra» che si contrappone al polo fiorentino, piuttosto guardato con sufficienza che omaggiato.

Tuttavia, il polo culturale a cui guarda con ammirazione, l'agone letterario in cui vuole scendere in campo non è Firenze, ma Roma, centro di quel classicismo che costituisce il *suo* versante letterario, ma rispetto al quale sente di dover marcare le differenze. Basti pensare al fatto che la nota più lunga e impegnativa di tutte le *Annotazioni* (quella a «*ferrata* necessità», un verso del *Bruto minore* per legittimare l'uso aggettivale del participio passato) non è in polemica con un cruscante, ma con quello stesso Vincenzo Monti cui – come si è detto – dedica, dopo la *plaque* del 1818, tutto il libro delle *Canzoni*. È di nuovo nella dialettica periferia/centro che riusciamo a capire le ragioni profonde del testo.

Dedicarlo al campione del neoclassicismo per dichiarare una scelta di campo, ma dichiarare contemporaneamente la propria irriducibilità a quella scelta, la propria autonomia. Sin dal *Discorso d'un italiano sulla poesia romantica*, che contiene *in nuce* tutta la poetica successiva – e prima ancora con i *Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino beccaio*, scritti *à la manière* dei *Mattaccini* di Caro per compiacere Giordani e Monti – Leopardi ha reso pubblica la sua scelta, ma ha anche scritto la propria dichiarazione d'indipendenza in uno schieramento poetico in cui non si sarebbe mai potuto inserire organicamente.

Ma prima di affrontare le dinamiche centro/periferia nei loro risvolti editoriali va ricordato l'*annus horribilis* 1819, l'anno delle canzoni fune-

rarie (marzo-maggio), della *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* (giugno), del tentativo di fuga, della crisi e dell'isolamento (luglio-agosto), del "primo tempo" degli *Idilli: La ricordanza, L'infinito, Lo spavento notturno* (settembre)⁵. Ognuno di questi lemmi si pone dialetticamente con una tendenza culturale della capitale e la ribalta per affermare la propria individualità. È da questo coacervo di progetti e di sperimentazioni (che significativamente travalicano dalla poesia alla prosa) che nasce la "prima forma" delle *Canzoni*: la "forma" «Recanati 1820».

La vicenda è nota⁶. Siamo nei primi mesi del 1820, Leopardi ha appena terminato l'ode *Ad Angelo Mai* e progetta con Brighenti di pubblicarla insieme alle due patriottiche del 1818, ma anche con le due canzoni funerarie del 1819: *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma*⁷, un dittico che non può non farci pensare a un altro dittico, espressamente dedicato a due donne, così celebre da non richiedere riferimenti espliciti perché le somiglianze sono altrettanto chiare delle differenze, un dittico antifoscoliano che ribalta situazioni e contesti, a una donna morta si contrappone una donna che aveva rischiato di morire cadendo da cavallo, a una donna *malata* (questa la prima variante esplicita del successivo *inferma*), un'amica risanata. Se a questi parallelismi aggiungiamo (sulla scorta degli studi di Goffis, 1983, e soprattutto di Blasucci, 2005c) la filigrana foscoliana dell'ode *Ad Angelo Mai* nei debiti, più o meno espliciti, contratti con i *Sepolcri*, possiamo davvero intendere questa "prima forma" del libro delle *Canzoni* come una dichiarata scelta di campo che, in chiave antifoscoliana, nel momento in cui sposa la causa montiana se ne allontana, per seguire una strada propria.

Questo primo libro di poesie, che avrebbe dovuto raccogliere i cinque testi sotto il titolo di *Canzoni*, non viene pubblicato. Più, crediamo, per le censure letterarie e poetiche di Brighenti, che mettono Leopardi di fronte all'*impasse* culturale del progetto, che per le resistenze paterne per la materia trattata. Giordani, del resto, si era offerto di pubblicarlo a sue spese, e lo stesso Brighenti aveva proposto una stampa delle due funerarie, isolate, sull'"Abbreviatore", ma Giacomo era stato irriducibile: «Perciò rinunzio intieramente a qualunque progetto così relativamente a questa, come a qualunque altra edizione; e perché il mio ingegno è scarsissimo, e per grande che sia qualunque ingegno, non giova mai nulla in questo mondo, son risoluto a sacrificarlo totalmente all'immutabile ed eterna scelleratezza della fortuna, col seppellirmi sempre più nell'orribile nulla nel quale son

vissuto fino ad ora », e nel luglio 1820, a Bologna, presso la tipografia di Jacopo Marsigli (*Epistolario*, lettera 292 del 7 aprile 1820 a Pietro Brighenti, p. 388), l'ode *Ad Angelo Mai* viene pubblicata, isolatamente, con dedica al conte vicentino Leonardo Trissino. Un apparente esercizio erudito, sotto cui si nascondeva, l'acuminato grimaldello di una poesia animata di impegno civile e già proiettata in una dimensione filosofica, una « Canzone piena di orribile fanatismo », come dichiara a Brighenti (*Epistolario*, lettera 299 del 28 aprile 1820, p. 399).

Il fallimento del progetto rimarcava ancor più quell'isolamento rispetto al centro di produzione culturale, ma contemporaneamente sottolineava l'individualità di una scelta, che sarebbe emersa, in forme più sottili, due anni dopo.

La "seconda forma": «Recanati 1822», un libro "antimontiano"

All'altezza del maggio 1822, periodo intorno a cui è possibile collocare la "seconda forma" delle *Canzoni*, Leopardi ha già maturato un duplice percorso, che possiamo ricondurre alla poetica del «vago» e a quella del «pellegrino». È infatti nel 1820, dopo la stampa dell'ode *Ad Angelo Mai*, che prosegue l'esperienza lirica iniziata nel 1819 con il "secondo tempo" degli *Idilli*: *La sera del giorno festivo* (ottobre-fine 1820), *Il sogno* (dicembre 1820-inizio 1821), e solo verso la fine del 1821, dopo un anno tutto dedicato alla costruzione di quello straordinario edificio intellettuale che sono le prime duemila pagine dello *Zibaldone*, continua la serie delle *Canzoni* con altri quattro testi, *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone* (ottobre-novembre 1821, un altro dittico), *Bruto minore* (dicembre 1821) e *Alla Primavera, o delle Favole antiche* (gennaio 1822), per un totale di sette testi.

Subito dopo la composizione della *Primavera*, nel gennaio 1822, è possibile collocare la stesura delle *Annotazioni*, i cui prodromi sono documentati da alcune carte sciolte sicuramente precedenti e recanti i termini delle canzoni patriottiche contestati dai primi recensori romani nel loro tasso di irriducibilità al canone cruscante, nella loro percentuale di "pellegrino" (per citarne solo alcuni, a modo di esempio, nella canzone *Sull'Italia*: *ingombrare* per "intralciare", *infusi* per "aspersi, bagnati", *Evviva Evviva* per "viva" e *spirare* per "ispirare", nella canzone *Sul monumento di Dante*: l'uso

di *abbonda* + dativo, *rassomigliare a* per analogia con “assomigliare a”, *sol-lazzo* inteso come “sollievo” con rietimologizzazione dal latino *solatium*, *che stai?* per “perché stai?”, *altrice* per “nutrice”)⁸.

In ognuna delle certificazioni linguistiche prodotte per questi usi poco ortodossi c'è una dichiarazione di indipendenza, e di difesa di una «lingua ardita», che scarti da quella poetica canonica riprendendo dal modello oraziano la *teoria degli ardiri* per innestare, su una base letteraria italiana, i succhi della tradizione classica nelle rietimologizzazioni latine, e della tradizione volgare negli usi particolari autorizzati dai «buoni autori», significativamente non accolti dal *Vocabolario della Crusca* (Caro e Tasso, sopra tutti).

Ho insistito sulle ragioni poetiche e sui contenuti del testo delle *Annotazioni* perché è proprio dallo studio del manoscritto che è possibile ipotizzare l'esistenza della “seconda forma” delle *Canzoni*, non documentabile, come la “prima” e la “terza”, attraverso dati epistolari, ma comprovata dall'autografo. Vale la pena quindi di osservare da vicino il manoscritto napoletano delle *Annotazioni*, in alcune pagine campione, per capirne il funzionamento (cfr. *Appendice*, FIGG. 1, 2, 3, 5).

Si tratta di un testo stratificato dal punto di vista sia della macrostruttura sia delle singole lezioni. Leopardi, infatti, a mano a mano che trova ulteriori documentazioni di forme linguistiche ed espressioni annotate, torna sul testo per aggiungerle a margine, in un reticolo di rimandi interni che fa di questo uno dei manoscritti più complessi tra quelli leopardiani. La stratigrafia non riguarda però le sole lezioni, che si depositano via via sul testo già scritto, ma anche la dinamica di composizione della struttura, che reca nelle prime 34 carte le annotazioni fino alla *Primavera*, seguite da un *Congedo al Lettore* (cc. 34-35), da integrazioni alle annotazioni precedenti (cc. 36-48, aggiunte riferite ai termini annotati nelle prime 34 carte), e di seguito dalle *Annotazioni* alle *Canzoni* VIII (*Ultimo canto di Saffo*, cc. 48-51) e IX (*Inno ai Patriarchi*, cc. 55-62), seguite a loro volta da integrazioni alle annotazioni precedenti (prima serie, alle cc. 51-55, seconda serie alle cc. 62-71), dalle poche annotazioni alla *Canzone* X (*Alla sua donna*, c. 71) e da integrazioni riguardanti le precedenti nove canzoni (cc. 71-74, carta con cui termina il manoscritto).

È proprio la presenza, dopo la c. 34, ovvero subito prima delle annotazioni all' *Ultimo canto di Saffo* (scritto, come sappiamo, il 19 maggio 1822), del *Congedo al Lettore*, che ci permette di ipotizzare che Leopardi avesse ritenuto a quell'altezza il libro finito, tanto da suggellare le *Annotazioni*

che lo avrebbero concluso con una formula definitoria. La leggiamo, perché, alla luce di questa ricostruzione cronologica, ci permetterà di capire meglio la strategia poetica del testo (cfr. *Appendice*, FIG. 1):

[34^c] Lettor mio bello, (è qui nessuno, o parlo al vento?) se mai non ti fossi curato de' miei consigli, e t'avesse dato il cuore di venirmi dietro, sappi ch'io sono stufo morto di fare, come ho detto da principio, | [35^b] alle pugna; e la licenza ch'io t'ho domandata per una volta sola, intendo che già m'abbia servito. E però *hic caestus artemque repono*. Per l'avvenire, in caso che mi querelino d'impunità di lingua e che abbiano tanta ragione con quanta potranno incolpare i luoghi notati di sopra e gli altri della stessa data, verrò cantando quei due famosi versi che Ovidio compose, quando in Bulgaria gli era dato del barbaro a conto della lingua (*Canti*, Gavazzeni, 2, p. 202).

Sulla citazione ovidiana, su cui finora non è stata posta attenzione, torneremo. Vediamo invece ora quale idea di libro emerge da questo progetto. Sette canzoni, accompagnate da due dediche (a Monti e a Trissino) e da due prose: la *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte* e le prime 34 carte delle *Annotazioni*. Un libro inaugurato dalla forma-canzone di *All'Italia*, nella sua declinazione alto-tragica, patriottica, e concluso dalla *Primavera*, che, in questa ricostruzione, si delinea sempre di più come un testo chiave, una “canzone manifesto”, che è utile ripercorrere con le chiavi di lettura offerte, in particolare, da Carpi (2005) e Felici (2005).

Se la primavera, infatti, è un pretesto temporale per ribadire l'impossibilità di fare poesia nell'età presente (ora che l'uomo non può più credere alle favole antiche, ai miti che spiegavano i fenomeni naturali, e ora che l'uomo sperimenta l'infinità della propria solitudine abbandonato anche da quella natura che un tempo era partecipe delle sue sventure), le favole antiche sono un pretesto letterario per dichiarare l'impossibilità di fare poesia alla maniera dei classicisti, anche quella poesia – che aveva il suo principale rappresentante in Monti – che Leopardi aveva riconosciuto come unica possibile, dopo che l'incanto della poesia immaginativa si era rotto e non poteva essere rinnovato il patto tra l'uomo e la natura.

Ne fa fede il mito di Filomena, il «musico augel», quell'usignolo che con il canto ricordava la possibilità della poesia di rinascere, sotto altre forme, in un nuovo classicismo; non più affine all'animo del poeta, perché il suo canto non è provocato dal dolore: «Ma non cognato al nostro / Il

gener tuo; quelle tue varie note / Dolor non forma, e te di colpa ignudo, / Men caro assai la bruna valle asconde» (vv. 77-80).

Dopo che «vote / son le stanze d'Olimpo», da quando è morta la fede nelle favole antiche, non ha più senso cercare di ridare vita ai miti che le hanno alimentate, e si può solo invocare la natura perché, se non benigna, sia almeno spettatrice delle sventure degli uomini. È l'inizio di una nuova poesia, ma è anche il congedo, con i miti classici, da quella poesia che dei miti si era alimentata, ma in forme esterne e decorative, in un classicismo sempre più orientato verso un neoclassicismo di maniera in cui Leopardi non poteva più riconoscersi.

Dalla *periferia* del mondo letterario, da quella «piccola terra marchigiana» che aveva alimentato già la poesia eversiva e antibembesca di Annibal Caro, Leopardi, scegliendo di chiudere il suo vero primo libro di poesia con *Alla primavera*, dichiarava al mondo letterario del *centro* la propria indipendenza, l'impossibilità di essere classicista alla vecchia maniera, e la necessità di rinnovare il classicismo con i succhi del «vago» e del «vero», di una poesia che ancora giaceva nei cassetti di Recanati, ma che, a quest'altezza, era già stata tutta scritta (anche il compendio degli idilli, *La vita solitaria*, nell'autunno del 1821 era già stato composto).

Che la sua dichiarazione di indipendenza linguistica avvenisse all'interno di un canone letterario, e che quella poetica si muovesse, comunque, sotto le insegne montiane lo testimonia la dedica del 1824, rimasta quasi immutata da quella del 1818. Ma ciò non toglie che, per questa "seconda forma", si possa parlare di un libro "antimontiano".

La "terza forma": «Roma 1823»

Dell'esistenza di un'ulteriore forma del libro delle *Canzoni* già all'epoca del viaggio a Roma, che porta Leopardi fuori dal «borgo selvaggio», per la prima volta, dal novembre 1822 all'aprile del 1823, aveva già parlato Luigi Trenti, che aveva identificato questa, che per noi è la "terza forma" del libro delle *Canzoni*, con quel «tometto di versi» di cui Giacomo parla nella lettera a Giordani del 1° febbraio 1823. Alla luce della ricostruzione della "seconda forma", noi ora abbiamo indicazioni più precise sulla sua consistenza. Ne facevano parte, infatti, le sette canzoni della forma «Recanati 1822», più l'*Inno ai Patriarchi* (successivo al luglio 1822), che – in questa

lettura dinamica tra centro e periferia – possiamo anche leggere come un tentativo di inserirsi nel mondo dell'aristocrazia clericale che gli avrebbe potuto garantire, con la collocazione professionale, l'indipendenza dalla famiglia (in questa stessa direzione vanno lette le numerose integrazioni linguistiche che costellano il manoscritto delle *Annotazioni*, da c. 63 a c. 71, documentate dal secondo degli *Elenchi di lettura* e riguardanti testi patristici) (*Canti*, Gavazzeni, 2, pp. 100-4).

Pronto nel febbraio 1823, il «tometto di versi», che aveva già avuto l'approvazione della Censura, riflette una poetica in cui Leopardi non si può più riconoscere dopo aver verificato, come fa nel breve giro di tre mesi, l'inesistenza di quel mondo culturale a cui aveva rivolto la propria sfida letteraria:

La letteratura romana, come tu sai benissimo, è così misera, vile, stolta, nulla, ch'io mi pento d'averla veduta e vederla, perchè questi miserabili letterati mi disgustano della letteratura, e il disprezzo e la compassione che ho per loro, ridonda nell'animo mio a danno del gran concetto e del grande amore ch'io aveva alle lettere. Ho recato qua certe piccole coserelle lungamente lavorate, che, non senza difficoltà ed ostacoli, pur mi riescirebbe di stampare in questa città; ma sono molto sospeso perchè tutto quello che si pubblica qui, se non sono assolute vanità e follie, mi pare che sia gittato e perduto (*Epistolario*, lettera 512 del 1° febbraio 1823 a Giordani, p. 643).

E se prima nella dinamica centro/periferia Leopardi aveva seguito una forza centripeta, attratto da un ambiente letterario che immaginava come reale interlocutore dei propri soliloqui, ora, sperimentata concretamente la ristrettezza culturale di quel mondo, vede vanificare, insieme al proprio progetto poetico, anche quel lavoro linguistico che a quel progetto era consustanziale, giusta la concomitanza di poesia e riflessione sulla poesia che avrebbe sempre caratterizzato, insuperabile nella sua modernità, la proposta poetica leopardiana.

Ora che il centro era la realtà dell'aristocrazia clericale romana, degli esclusivi circoli letterari in cui (come aveva ben pronosticato lo zio Carlo Antici) la sua erudizione non avrebbe trovato interlocutori e, anzi, sarebbe emersa maggiormente la sua estraneità, a Giacomo non resta che rinunciare al proprio progetto, di cui – scrivendo a Giordani dopo un significativo silenzio di quattro mesi – decreta il fallimento:

la falsità, l'inettitudine, la stoltezza dei giudizi letterarii, e l'universalissima incapacità di conoscere quello che è veramente buono ed ottimo e studiato, e di-

stinguerlo dal cattivo, dal mediocre, da quello che niente costa mi fa tener quasi per inutile quella sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere alla quale io solevo riguardare, senza la quale non mi curo di comporre, e la quale veggo apertissimamente che da niuno, fuorché da due o tre persone in tutto, sarebbe mai sentita né goduta (*Epistolario*, lettera 577 del 4 agosto 1823, p. 738).

L'incontro della periferia culturale recanatese (che nella lettera a Giuseppe Melchiorri del 4 maggio 1823 diventa significativamente «il mio bel Recanati») con il centro del mondo romano è impossibile. Si trattava di un centro ideale e idealizzato, in cui mancava quel tessuto culturale che Leopardi aveva immaginato per anni, per il quale aveva vergato pagine e pagine di *Annotazioni*, e che alla fine si era rivelato in tutta la sua inconsistenza. Il 2 agosto 1825, ad esempio, da Milano, Giacomo confessa allo zio Carlo che sarebbe stato volentieri a Bologna, soggiorno molto più profittevole che Roma, perché lì «non potrei conversare se non con letterati stranieri (giacché non vi sono *letterati romani*)» (*Epistolario*, lettera 712, p. 915). Un tessuto culturale che invece avrebbe incontrato nella Bologna di Brighenti – dove aveva contratto «più amicizie assai in nove giorni, che a Roma in cinque mesi», come scrive a Carlo il 31 luglio 1825, appena arrivato a Milano (*Epistolario*, lettera 710, p. 911) –, nella Milano di Stella, nella Firenze di Vieusseux.

Non è un caso che l'autografo di *Alla sua donna*, composta nel settembre 1823, non rechi più nemmeno una delle annotazioni linguistiche che costellano gli altri manoscritti. Giacomo non ha più bisogno di «fare alle pugna», ma non può nemmeno più riconoscersi in un progetto letterario che nell'agosto 1824, quando viene pubblicato il libro delle *Canzoni*, è già fallito.

Nella chiusa delle *Annotazioni*, quella citazione ovidiana apparentemente sibillina diventa un'orgogliosa dichiarazione di autonomia e di rivendicazione, nonostante l'isolamento, della propria identità culturale, mentre la ripubblicazione delle *Annotazioni* sul "Nuovo Ricoglitore" del 1825 (in risposta alle riserve degli arcadici sulla purezza della lingua) insieme al testo più lontano dalla poetica delle *Canzoni*, *Alla sua donna*, scelto come *specimen* del libro, decretano la fine e il principio di un progetto culturale e indicano, nelle forme allusive di una citazione implicita che avrebbe potuto essere compresa solo da quei due o tre lettori per i quali aveva finalmente capito di avere segnato la strada di una nuova poetica: «sono io stesso l'argomento della mia poesia» («sumque argumenti conditor ipse mei», *Tristia*, v, 10)⁹.

Le canzoni patriottiche e i *Sepolcri*

Esercitazioni di poesia civile

Faceva notare Carducci (1937, pp. 107-8), in un saggio di erudita passione sulle prime due canzoni cosiddette patriottiche¹, che accanto alle immediate conseguenze della lettura della *Vita* di Alfieri nel novembre 1817, ben evidenti negli afflatti patriottici delle lettere di quell'anno («Mia patria è l'Italia, p[er] la quale ardo d'amore, ringraziando il cielo d'avermi fatto Italiano», *Epistolario*, lettera 49 del 21 marzo 1817 a Giordani, p. 71), per la composizione della prima canzone, *Sull'Italia*, si doveva mettere in conto il rapporto causa-effetto costituito dal soggiorno di Giordani in casa Leopardi nella prima metà del settembre 1818.

L'osservazione può essere valutata non solo sul fronte del “dare”, che è di dominio comune, ma anche su quello, meno studiato, del “togliere”, se è vero – come ha sottolineato Bruni (1998, p. 155) – che alla tiepida opinione di Giordani sui *Sepolcri* si può far risalire un fatto di tutta evidenza nei rapporti letterari tra Leopardi e Foscolo, ovvero l'inversa proporzionalità tra debiti e riconoscimenti (cfr. anche Goffis, 1983, p. 677).

È infatti singolare che, a fronte di una massiccia presenza foscoliana nei *Canti*, documentabile anche solo scorrendo l'indice dei nomi dell'edizione commentata di Giuseppe e Domenico De Robertis (*Canti*, De Robertis, 1978) (un esercizio che lo stesso Domenico De Robertis caldeggia all'inizio del saggio sui rapporti Leopardi-Foscolo, imprescindibile punto di partenza di queste osservazioni)², che pone Foscolo davanti a Dante e Virgilio e secondo solo a Petrarca, a fronte di tale “imponenza” si registra una sorta di silenzio sugli espliciti riconoscimenti, una sorta di occultamento del debito. Occultamento che non vuol dire un'assenza di riferimenti foscoliani; anzi, la filiera tracciata dai citati contributi di De Robertis e Bruni disegna una geografia complessa, che va dalle prime indicazioni dei

*Disegni letterari*³ all'interesse per l'esperimento di traduzione dell'*Iliade* che Leopardi prende a riferimento nel sonetto *La morte di Ettore*, ricchissimo di fonti lessicali foscoliane e montiane (ma più montiane) (Bruni, 2000, pp. 136-8), nel *Saggio di traduzione* dell'*Odissea* e nella traduzione al libro II dell'*Eneide*, primo banco di prova pubblica, dove, a proposito del v. 268, il giovane letterato cita l'articolo di Foscolo *Traduzione de' due primi canti dell'Odissea di Ippolito Pindemonte*, uscito negli "Annali di Scienze e Lettere" nel 1810 (cfr. Blasucci, 2011, p. 55, nota 4). Ma già De Robertis faceva notare l'assenza di Foscolo dagli *Elenchi di lettura*, dove compare solo (*Elenco* IV) il *Saggio sulla poesia del Petrarca* letto all'impronta nel novembre 1825⁴, e la sua scarsa presenza nello *Zibaldone*, in cui occorre una quindicina di volte e, marginalmente, come critico e traduttore.

Eppure, solo una manciata di anni separa l'esordio poetico leopardiano delle prime due canzoni patriottiche *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante* dalla *princeps* dei *Sepolcri* (Bettoni, Brescia 1807), ma soprattutto dalla riedizione del *Carme* nel 1813⁵, sempre presso Bettoni, insieme ad altri componimenti del medesimo argomento, nello stesso anno dell'*Esperimento di traduzione della "Iliade"* (che sembrerebbe interessare a Leopardi molto più del *Carme*). Ed è ormai indiscusso che il primo germe delle canzoni patriottiche sia da rintracciare in un pensiero delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. È da qui che conviene partire per una ricognizione dei rapporti Leopardi-Foscolo nelle patriottiche.

A p. 58 dello *Zibaldone*, infatti, Leopardi appunta:

Per un'Ode lamentevole sull'Italia può servire quel pensiero di Foscolo nell'Ortis lett. 19 e 20 Febbraio 1799. p. 200. ediz. di Napoli 1811.

Ma a quale «Ode» si riferisce Leopardi e a quale «pensiero»?

Peruzzi (1987, pp. 7-74) – e prima ancora Flora (1945, p. 1577, p. 58 del manoscritto) nell'edizione dello *Zibaldone*⁶ – aveva ipotizzato che questo appunto fosse legato alla composizione della prima patriottica, *Sull'Italia*, dove al v. 41 si trova l'apostrofe «Dove sono i tuoi figli?», di derivazione quindi ortisiana. Nella celebre lettera da Ventimiglia si legge infatti:

Ove sono dunque i tuoi figli? Nulla ti manca se non la forza della concordia. Allora io spenderei gloriosamente la mia vita infelice per te: ma che può fare il solo mio braccio e la nuda mia voce? – Ov'è l'antico terrore della tua gloria? Miseri! noi andiamo ognor memorando la libertà, e la gloria degli avi le quali quanto più splendono tanto più scoprono la nostra abietta schiavitù. Mentre invochiamo

quelle ombre magnanime, i nostri nemici calpestano i loro sepolcri. E verrà forse il giorno che noi perdendo e le sostanze, e l'intelletto, e la voce saremo fatti simili agli schiavi domestici degli antichi, o trafficati come i miseri Negri, e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe e dissepellire, e disperdere al vento le ceneri di que' Grandi per annientarne le ignude memorie; poich  oggi i nostri fasti ci sono cagione di superbia, ma non eccitamento dall'antico letargo⁷.

Un'ulteriore prova era costituita dal fatto che nell'abbozzo della canzone, conservato manoscritto tra le carte leopardiane della Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III di Napoli, il testo viene chiamato «ode». Nella prima stesura, infatti, si legge: «Argomento di un'ode sullo stato presente dell'Italia», dove «ode» viene successivamente corretto in «canzone»⁸, sicch  – scriveva Peruzzi (1987, p. 23), «l'appunto non si pu  considerare pi  tardi della “canzone” *All'Italia* e progetto di un’“ode” mai scritta e di cui non si avrebbe traccia».

Nel 1989 Blasucci, riprendendo una congettura di Levi (1929) – seguita indipendentemente da Figurelli (1951) nel saggio sulle patriottiche – ha convincentemente dimostrato che l'ode in questione non   «da identificare con la canzone *All'Italia*, gi  composta, ma [proprio] con un’“ode” ancora da comporre» (Blasucci, 2011, p. 49, n. 4).   infatti nell'aprile-maggio 1819 che Leopardi legge (o rilegge) l'*Ortis* nell'edizione di Napoli del 1811 (presente nella biblioteca di Recanati), come   possibile ricavare anche dai *Ricordi di infanzia e di adolescenza*, scritti dal marzo al maggio 1819, dove compagni al giovane poeta sono Werther e Jacopo. E la cronologia del passo dello *Zibaldone*, contiguo ad altri databili intorno alla primavera (tarda) del 1819, rende impossibile il riferimento alla prima patriottica, gi  composta e pubblicata⁹.

Da questa osservazione consegue che anche il frammento intitolato *Dell'educare la giovent  italiana*, abbozzo della canzone *Nelle nozze della sorella Paolina*, dove Leopardi cita nuovamente il pensiero di Foscolo «segnato nei suoi [pensieri]» (ovvero nello *Zibaldone*), va spostato alla tarda primavera del 1819. Nel frammento si legge:

Povera patria ec. e si pu  usare il pensiero di Foscolo che ho segnato ne' miei, verr  forse tempo che l'armento insulter  alle ruine de' nostri antichi sommi edificii ec.¹⁰.

Secondo Blasucci, seguito da Pacella nel commento allo *Zibaldone*, il pensiero foscoliano a cui Leopardi si richiama non   quindi «Ove sono dunque i tuoi figli?», ma quello successivo qui riportato:

E verrà forse giorno che noi perdendo e le sostanze, e l'intelletto e la voce, saremo fatti simili agli schiavi domestici degli antichi [...] e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe e disseppellire, e disperdere al vento le ceneri di que' Grandi per annientarne le nude memorie.

Da qui il riuso non già nell'ode/canzone *Sull'Italia*, ma nella canzone *A un vincitore nel pallone* dove, all'inizio della strofa III, si legge:

Tempo forse verrà ch'alle ruine delle italiche moli
insultino gli armenti, e che l'aratro sentano i sette colli

il cui spunto – insieme a Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, CXXVI, 27: «Tempo verrà anchor forse» – si trova proprio nel suddetto frammento:

Verrà forse tempo che l'armento insulterà alle rovine de' nostri antichi sommi edifici.

Per la sua derivazione oraziana, come la canzone gemella a Paolina (dichiaratamente definita «sul gusto dell'ode 2.1.3. d'Oraz.»), anche quella *A un vincitore nel pallone* può ben essere definita un'«ode».

L'importanza del passo foscoliano è tale che se ne può ritrovare un accenno anche nell'ode che Leopardi aveva in gestazione proprio nella seconda metà del 1919, quella *Ad Angelo Mai*, una vera e propria «ode», questa volta, dove il silenzio e il sonno della patria vengono contrapposti al «clamore dei sepolti» (v. 27), in un *adynaton* tutto foscoliano (corsivi miei):

veggiam che tanto e tale / è il clamor de' sepolti, e che gli eroi / dimenticati il suol quasi dischiude, / a ricercar s'a questa età sì tarda / anco ti giovi, o patria, esser codarda (*Ad Angelo Mai*, vv. 26-30).

e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe e disseppellire, e disperdere al vento le ceneri di que' Grandi per annientarne le nude memorie; *perché oggi i nostri fasti ci sono cagione di superbia, ma non eccitamento dall'antico letargo* (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in Foscolo, 1995, p. 112).

Vero è che, nonostante l'indubbia presenza foscoliana, che ha fatto parlare per il *Mai* di «canzone antagonista» (Goffis, 1983) al *Carme*, per «la raffigurazione di un Pantheon ideale, a significare il passato che si contrappone al presente di volghi sepolti «nelle adulate regge»» (ivi, p. 680),

pari a quello di Santa Croce, l'assenza del motivo sepolcrale – nel senso che in Leopardi è del tutto assente, della «celestes [...] corrispondenza d'amorosi sensi» (v. 30) – stacca decisamente questa ode dalle canzoni precedenti¹¹. Se è vero infatti che anche il *Mai* può inizialmente essere considerata una canzone patriottica che, sull'emozione della scoperta dei libri di Cicerone *Della repubblica*, dovrebbe rinnovare, attraverso il confronto tra i «padri antichi» e gli ignavi moderni un'esortazione di poesia civile¹², non si può non concordare con Blasucci (1996a) nel riconoscere che l'ode muove rapidamente verso la canzone filosofica, «base ideologica» delle canzoni successive, per cui «il proposito parenetico risulta minato al suo interno dalla coscienza di un processo irreversibile di decadenza, dovuto all'allontanamento dell'umanità da un suo felice stato di ignoranza “naturale”, pieno di vitalità e di magnanime illusioni, verso una condizione dominata dalla noia e dal nulla, prodotti dalla cognizione nefasta del “vero”» (ivi, p. 185). Al dolore patriottico si aggiunge il dolore universale e l'infelicità come condizione d'esistenza da quando il mondo, con la gioventù, ha perso la facoltà di illudersi attraverso la fantasia. Anche per questo, appunteremo la nostra attenzione sulle prime due patriottiche e sullo sviluppo dato da Leopardi al tema strettamente sepolcrale di derivazione foscoliana¹³.

Sull'Italia: il Canto di Simonide

Se è ormai assodato che il primo motivo delle canzoni patriottiche, ovvero la «declinazione delle glorie patrie in funzione di un riscatto presente» (Bruni, 2000, p. 159), risale alla *Mascheroniana* (1801) prima che ai *Sepolcri* – e una nutrita serie di fonti specifiche, individuate in particolare dal citato saggio di Bruni e dal commento di Gavazzeni e Lombardi, lo sta a dimostrare¹⁴ –, è altrettanto vero che il secondo motivo, quello della funzionalità del sepolcro per tale riscatto, è di specificità tutta foscoliana. E se il primo informa tutta la canzone *Sull'Italia*, il secondo applica solo parzialmente nella canzone *Sul monumento di Dante* le esortazioni del carme perché altro è il sepolcro, altro il monumento che ne fa le veci (e il monumento in questione aveva ancora da esser costruito). Si tratterà ora di vedere, attraverso un riesame delle presenze, la reale influenza dei *Sepolcri* sulla primissima stagione della poesia leopardiana. In particolare, sarà da

verificare la persistenza del motivo centrale del carme – la “declinazione” patriottica dei sepolcri in funzione del riscatto civile della nazione – che ne fa un poema politico, come aveva scritto Foscolo rispondendo per le rime all’abate «Guill...»: «L’autore considera i sepolcri politicamente; ed ha per iscopo di animare l’emulazione politica degli italiani con gli esempi delle nazioni che onorano la memoria e i sepolcri degli uomini grandi»¹⁵.

La filiera foscoliano-sepolcrale nella prima patriottica è di tutta evidenza¹⁶. Ripercorro i tradizionali richiami attraverso i citati studi e commenti (principalmente De Robertis, Blasucci, Bruni e Gavazzeni-Lombardi). Innanzitutto i vv. 46-48: «Un fluttuare di fanti e di cavalli, / E fumo e polve, e luccicar di spade», che rimandano alla rievocazione foscoliana della battaglia di Maratona (*Dei Sepolcri*, vv. 203-204). Nel passaggio alla rievocazione della battaglia delle Termopili: «Io credo che le piante e i sassi e l’onda / E le montagne vostre al passeggiare / Con indistinta voce / *Narrin* siccome tutta quella sponda / Coprìr le invitte schiere / De’ corpi ch’alla Grecia eran devoti» (vv. 68-73) si è soliti notare un richiamo ai vv. 283-285 del carme: «Gemeranno gli antri / Secreti, e tutta *narrerà* la tomba / Ilio raso due volte». Anche la celebre immagine alfieriana dei vv. 191-192: «i campi e il cielo / Desioso mirando» viene ritenuta all’origine della figurazione di Simonide, che prestando voce all’autore inizia il suo canto «guardando l’etra e la marina e il suolo» (v. 80) e lo termina in palese derivazione dalla figurazione di Cassandra¹⁷.

È questo il luogo della canzone che più risente del modello foscoliano: i caduti cantati da Simonide muoiono «senza baci» e «senza pianto» delle «spose» o «dei figli», ma le loro tombe diventano «are» sulle quali «mostrando / Verran le madri ai parvoli le belle / Orme del vostro sangue» (vv. 125-127), come Cassandra nei *Sepolcri*: «Ivi Cassandra [...] venne; e all’ombre cantò carme amoroso / E guidava i nepoti, e l’amoroso / apprendeva lamento a’ giovinetti» (vv. 258-262). Nei vv. 107-108, infine, a conclusione della similitudine “omerica” («Come lion di tori...», da *Iliade*, v, 210-211) si nota un movimento sintattico foscoliano: «Tal fra le Perse torme infuriava / *L’ira de’ greci petti e la virtute* », da confrontare con il v. 201 dei *Sepolcri*: «la virtù greca e l’ira»¹⁸.

Come nel carme foscoliano, infine, anche nella prima patriottica il testo è costruito per bruschi «trapassi logici e [...] legamenti sintattici», con rapidi «cambiamenti di tono e [...] l’introduzione dei singoli argomenti, ora operata con forzatura e preparazione rettorica [...] ora invece subitamente (come l’episodio delle Termopili) e con soppressione delle

idee intermedie» (Figurelli, 1951, p. 33)¹⁹. Idee che, come aveva teorizzato Foscolo nella lettera all'abate «Guill...», l'autore deve superare e lasciare dedurre al lettore:

un autore che, non so se per virtù o per vizio, *transvolat in medio posita*, ed affermando le idee cardinali, lascia a' lettori la compiacenza e la noia di desumere le intermedie (*Dei Sepolcri*, in Foscolo, 1994, p. 46).

Un concetto espresso in modo non molto diverso nelle prime pagine dello *Zibaldone*, dove Leopardi traccia un diagramma stilistico di Chiabrera, il quale, nonostante sappia creare una poesia ardita e sublime sulla scorta di Pindaro e Orazio,

non arriva quasi mai [...] alla felicità d'espressione, e alla bellezza della composizione. delle parole d'Orazio, è oscuro assai spesso per le costruz. gli equivoci [...] la *soppressione delle idee intermedie* ne' passaggi (se ben questa è naturale, perché | [25] il poeta fervido quantunque non passi mai da un pensiero all'altro senza una qualche cagione e occasione che è come il legame delle diverse idee, *nondimeno questo legame essendo sottilissimo lo salta facilmente, o anche non saltandolo affatto, il lettore non lo arriva a vedere*) e anche nel passare per es. dalle premesse alle conseguenze ec. insomma è sovente sconnesso (*Zibaldone*, pp. 24-5, corsivi miei).

Tutta l'operazione, del resto, come ricorda Lombardi (2004, p. 279), è «condotta da Leopardi secondo un canone stilistico spiccatamente foscoliano, il chiaroscuro, che produce armonia»²⁰.

Ma è una fonte comune a Foscolo e Leopardi – come ha ben messo in luce Peruzzi (1987, p. 33) – a dare vita alla figura di Simonide nel primo canto leopardiano, il *Viaggio d'Anacarsi il Giovine nella Grecia*, che Foscolo cita nell'originale edizione francese²¹ sin dai *Frammenti di un romanzo autobiografico* del 1799-1800²² e Leopardi legge – almeno fino al viaggio romano (cfr. Peruzzi, 1987, p. 13) – nella traduzione italiana uscita alla fine del Settecento per i tipi di Zatta²³. Il luogo delle Termopili descritto da Barthélemy, infatti, è ripreso puntualmente nella poesia leopardiana. Anacarsi ricorda la propria visita al luogo della battaglia, scrive Peruzzi (ivi, p. 47), «con espressioni che risuonano in *All'Italia*»:

Ombre generose, perdonate alla debolezza delle mie espressioni. Io vi offriva un omaggio più degno di voi allorché visitando quella collina, dove rendeste l'ultimo fiato, appoggiato su d'uno dei vostri sepolcri, irrigava colle mie lagrime una *terra*

tinta del vostro sangue! E poi, che aggiugner potrebbe l'eloquenza ad un tanto e sì straordinario sacrificio? la vostra memoria vivrà più a lungo, che l'impero dei Persi, a cui faceste resistenza; e sino alla fine de' secoli il vostro esempio produrrà nei cuori, cui è cara la patria, venerazione, stupore, entusiasmo (Barthélemy, 1791, I, pp. 219-20).

Ve' come *infusi e tinti*
Del barbarico *sangue* i greci eroi
(*All'Italia*, vv. 114-115, corsivi miei).

Dove è da notare che l'espressione comune, «infusi e tinti», appartiene alla correzione manoscritta apportata sulla stampa romana (che invece legge «intrisi e brutti»).

Il testo di Barthélemy viene ricordato da Peruzzi (1987, p. 47) anche a proposito della «gioiosa disposizione degli spartani» che si dirigono a combattere «con grido di gioia»:

Frattanto Leonida volgeva nell'animo la più ardita impresa: «Non è questo, diss'egli ai suoi compagni, il luogo atto a combattere: bisogna marciare al padiglione di Serse, sacrificarlo, o perire in mezzo al suo esercito». I suoi soldati non risposero che con grido di gioia (Barthélemy, 1791, I, p. 218).

Parea che a danza e non a morte andasse
Ciascun de' vostri, o a splendido convito:
Ma v'attendea lo scuro
Tartaro, e l'onda morta
(*All'Italia*, vv. 94-97).

E da Barthélemy nascono i vv. 75-76: «Serse per l'Ellesponto si fuggia / fatto ludibrio a gli ultimi nipoti», «Il monarca discese in una barchetta e fuggiasco passò il mare, egli che sei mesi prima l'aveva attraversato col fasto di un conquistatore» (Barthélemy, 1791, I, p. 242). Così come sulla base di informazioni presenti in Barthélemy («Questi quadri animati che Simonide dipinse a tratti di passione, sono altrettanti benefizj per gli uomini, perciocché si rende loro grandissimo servizio nello *strappare dagli occhi loro quelle lagrime preziose* che versano con tanto piacere, fomentando così nel loro cuore que' sentimenti di compassione destinati dalla natura ad unirli gli uni agli altri, e forse i soli di fatti che possano insieme unire gli infelici», ivi, pp. 107-8) Leopardi ricava l'idea di un canto, quello

di Simonide, che, per la gravità e l'importanza dell'evento che celebrava, «dopo ventitrè secoli, tuttavia spremeva da occhi stranieri le lagrime a viva forza»²⁴, un canto perduto, ma tanto «meraviglioso» da meritare di essere riportato in vita, non già con una poesia «alla maniera di Simonide», ma con una vera e propria operazione di “ricostruzione filologica”: lo stesso canto antico rifatto modernamente.

La storia della prima patriottica è quella di un progetto mancato, ben evidente nella distribuzione della materia dell'abbozzo, dove la parte più significativa – la denuncia di quanto patito dai soldati italiani in Russia al seguito della campagna napoleonica – viene presto dimenticata in favore di una scoperta narrativa, di matrice foscoliana, che cambia le sorti dell'“ode”.

Giunto infatti alla strofa IV, dopo avere decantato le «venturose e care e benedette» antiche età in cui «a morte / per la patria correat le genti a squadre», la citazione dell'esempio della battaglia delle Termopili, che avrebbe costituito il contraltare passato della sventurata sorte degli italiani, Leopardi imprime una brusca virata all'“argomento” e alla canzone stessa trasformando l'inno all'Italia nella canzone di Simonide²⁵. Da questo momento in poi la figura di Simonide finisce infatti per prendere possesso della scena e mettere in ombra tutto il resto, compreso il titolo; tanto che «Canzone di Simonide» era il nome che le dava lo stesso Giordani²⁶. Leopardi dà così seguito al progetto espresso nel *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*: «rimettendosi coll'immaginazione [...] nello stato primitivo de' nostri maggiori» (cfr. Lombardi, 2004, p. 277 e nota 15). È il poeta, infatti, a mettersi nei panni di Simonide, a dargli la parola e “rifare” la sua canzone per «imitazione di una poesia perduta», come l'*Inno a Nettuno*, ma «alla contraffazione sostituendosi l'immedesimazione» (De Robertis, 1998b, p. 43).

Lo spiega bene nella dedicatoria a Monti: «Ora io giudicava che a nessun altro Poeta lirico né prima né dopo toccasse mai verun soggetto così grande né conveniente. [...] Per la qual cosa, dolendomi assai che il sovraddetto componimento fosse perduto, alla fine presi cuore di mettermi, come si dice, nei panni di Simonide, e così, quanto portava la mediocrità mia, rifare il suo canto» (*Dedicatoria al Monti*, in *Canti*, Gavazzeni, 3, p. 6).

Nei tempi e nei modi della sua apparizione Simonide incrocia quindi le due tradizioni, montiana e foscoliana²⁷. In chiave montiana, e sul modello stilistico virgiliano, riprende *Il Bardo della Selva Nera*, che:

Sopra una vetta, che d'Albecco e d'Ulma
 Signoreggia la valle e i cristallini
 Bei meandri dell'Istro in lontananza
 Salia tutto raccolto in suo pensiero
 L'irto poeta, e dietro gli recava
 L'arpa Cherusca la gentil Malvina
 (Monti, 1806, p. 2).

In chiave foscoliana, invece, Leopardi utilizza il pellegrinaggio di Omero e il canto profetico di Cassandra²⁸ con un capovolgimento: mentre nei *Sepolcri* l'eternità conferita dalla poesia si riverberava sugli eroi da essa celebrati, e perciò fatti eterni, nella canzone *Sull'Italia* la poesia celebra gli eroi, per cui solo se ci saranno eroi la poesia potrebbe far sopravvivere la loro memoria (De Robertis, 1998a, p. 44). Senza eroi non c'è fama; e non c'è poesia eternatrice²⁹.

Sopra il monumento di Dante ovvero dell'inutilità dei *Sepolcri*

Canzone gemella della precedente, muove dal medesimo abbozzo e ne sviluppa i temi lasciati in ombra, come abbiamo visto, dall'irrompere e dominare del canto di Simonide. La difficoltà di sviluppare il tema foscoliano del «monumento che suscita virtù» (Bruni, 2000, p. 159) per riscuotere gli spiriti italiani è un nodo da sciogliere subito, all'attacco della canzone. Che è scritta in piena Restaurazione, con le fresche ferite della dominazione e spoliatura francesi. Non difficile, perciò, esortare gli spiriti italici al riscatto dal giogo straniero facendo leva sulla recente memoria: nonostante si viva in un periodo di pace non siamo del tutto liberi, perché i vincoli dell'«antico sopor» ci privano egualmente della libertà. È la dialettica «sonno dei vivi»/«risveglio dei morti» (che in *Ad Angelo Mai* diverrà «clamor dei sepolti») innescata dalla constatazione dello stato di torpore e inazione da cui ci si potrà risvegliare solo rivolgendosi ai fulgidi esempi degli antichi eroi.

Il motivo contingente della canzone – la sottoscrizione per un monumento funebre a Dante lanciata a Firenze nel luglio 1818, due mesi prima la stesura del testo – rielabora in chiave fiorentina e dantesca la condanna foscoliana ai milanesi che avevano lasciato che le spoglie di Parini fossero seppellite «fra plebei tumuli»: «non pietra, non parola; e forse l'ossa /

col mozzo capo gl'insanguina il ladro / che lasciò sul patibolo i delitti» (*Dei Sepolcri*, vv. 75-77). I versi che propongono la vergogna di Firenze (*Sopra il monumento di Dante*, vv. 18-29) sono tutti intessuti di richiami foscoliani, sin dall'immagine delle «bianche ali» che ricordano le «grandi ali / Del perdono d'Iddio» dei vv. 45-46 del *carme*:

D'aria e d'ingegno e di parlar diverso
 Per lo toscano suol cercando già
 L'ospite desioso
 Dove giaccia colui per lo cui verso
 Il Meonio cantor non è più solo.
 Ed oh vergogna! udia
 Che non ch' il cener freddo e l'ossa nude
 Giaccian esuli ancora
 Dopo il funereo dì sott'altro suolo,
 Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso,
 Firenze, a quello per la cui virtude
 Tutto il mondo t'onora.

L'aggettivo con cui è qualificato l'«ospite» straniero – «desioso» (v. 20) – rimanda ai vv. 191-192 del *Carme*: «D'aria e i campi e il cielo / *desioso* mirando»; il «sasso» (v. 27)³⁰ invocato dal poeta per le spoglie di Dante – perché «senza tomba giace il tuo sacerdote», v. 53 (che rinvia a sua volta al v. 43: «e senza tomba giace il tuo sacerdote, o Talia») – è ripreso identicamente da «Qual fia ristoro a' dì perduti un *sasso*» (*Dei Sepolcri*, v. 13, corsivi miei). Anche il polisindeto dei vv. 141-142: «e lor fea l'aere e il cielo / E gli uomini e le belve immensa guerra» ricorda quello dei *Sepolcri*: «Armi e sostanze t'invadeano ed are / E patria e, tranne la memoria, tutto» (vv. 184-185). Il «mirto» che «alleggia per gran tempo il nostro male» (v. 184) è foscolianamente simbolo della poesia (come in *Non son chi fui*, v. 3 e *Alla amica risanata*, v. 74), così come le «corone poetiche» (v. 185) sono a norma di *Sepolcri*, v. 56 («Nel suo povero tetto educò un lauro / Con lungo amore, e t'appendea corone»). E il movimento sintattico di «Morian fra le Rutene / orride piagge, ah! d'altra morte degni» (v. 140) è affine a quello dei vv. 256-257: «Sciogliean le chiome, indarno ah! deprecando / Da' lor mariti l'imminente fato»³¹.

Una tessitura forte e anche più fitta di quella della canzone gemella, che tradisce, però, la diversità sostanziale dell'impianto. Gli episodi storici citati sul modello foscoliano (i trecento spartani caduti alle Termopili e i

soldati italiani morti durante la campagna di Russia), nonostante dipendano da «quell'idea di lirica per grandi quadri che fu propria del pindarismo seicentesco [...] valgono in realtà come supremi paradigmi di morte gloriosa e di morte ignota nel fiore degli anni» e sono quindi tutte proiezioni dell'io che è il «vero protagonista dei due componimenti» (Blasucci, 1996a, p. 184). E come nella prima canzone l'apparizione di Simonide aveva messo in secondo piano il tema più squisitamente sepolcrale, così nella seconda il motivo stesso del sepolcro viene presto abbandonato e sostituito da quello dei soldati italiani morti illacrimati in Russia. Lo scandalo per cui il poeta chiama a testimone il «padre» dei poeti non è tanto (non solo) il fatto che i «negletti cadaveri» giacciono all'aperto dilacerati dalle belve, ma che siano morti di freddo, «semivestiti, maceri e cruenti», uccisi dalle «nubi» e dai «venti» invece che dal «ferro» e non per difendere la patria, ma per offenderne un'altra sotto insegne nemiche. Così che il tema patriottico, attraverso la rievocazione della campagna di Russia, vira rapidamente verso il tema, per la prima volta trattato sistematicamente, dell'infelicità umana (Blasucci, 2005b, pp. 31-80, spec. pp. 41-3).

Della progressiva scomparsa del tema sepolcrale in accezione foscoliana è infine testimone l'*Indice del mio Zibaldone*, dove Leopardi cita, come unico lemma sotto la voce *Sepolcri*, un pensiero del 3 gennaio 1821:

Venga un filosofo, e mi dica. Se ora si trovassero le ossa o le ceneri di Omero o di Virgilio ec. il sepolcro ec. quelle ceneri che merito avrebbero realmente, e secondo la secca ragione? Che cosa parteciperebbero dei pregi, delle virtù, della gloria ec. di Omero ec.? Tolte le illusioni, e gl'inganni, a che servirebbero? Che utile reale se ne trarrebbe? Se, dunque, trovatele, qualcuno, le dispergesse e perdesse, o profanasse disprezzasse ec. che torto avrebbe in realtà? anzi non oprerebbe secondo la vera ed esatta ragione? Come dunque meriterebbe il biasimo, l'esecrazione degli uomini civili? E pur quella si chiamerebbe barbarie. Dunque la ragione non è barbara? Dunque la civiltà dell'uomo sociale e delle nazioni, non si fonda, non si compone, non consiste essenzialmente negli errori e nelle illusioni? Lo stesso | dite generalm. della cura de' cadaveri, dell'onore de' sepolcri ec. (*Zibaldone*, pp. 471-2).

Tolte le illusioni e gli inganni, anche l'importanza del sepolcro viene meno e «le ossa e le ceneri» dei grandi non recano nulla dei loro «pregi, delle virtù, della gloria», tanto che se qualcuno le profanasse non farebbe altro che seguire i dettami della «vera ed esatta ragione»³². Eppure, se è vero che un atto del genere – per quanto razionalmente legittimo – viene ritenuto una

barbarie, è altrettanto vero che la ragione non è barbara, perché alimenta contro sé stessa l'illusione, e la «civiltà dell'uomo sociale e delle nazioni» consiste alla fine, essenzialmente, «negli errori e nelle illusioni»³³.

E se già nel *Bruto minore* (dicembre 1821) si legge, con l'abiura della virtù, anche il «rifiuto di qualsiasi consolazione, anche di quella foscoliana del sepolcro» perché «Bruto invoca per sé una morte totale» (Blasucci, 1996a, p. 187), la condanna definitiva è depositata in un pensiero del 15 settembre 1823 (il mese in cui, in sei giorni, Leopardi aveva steso l'autografo della canzone *Alla sua Donna*) dedicato all'artificiosità, tutta intellettuale, dell'istituzione del sepolcro e della sepoltura, dove il passo prima citato del 3 gennaio 1821 viene portato alle estreme conseguenze razionalistiche che prefigurano i toni disincantati delle *Operette morali* e gli accenti foscoliani sembrano echi di un passato lontanissimo (e sono trascorsi solo cinque anni)³⁴.

Spento l'afflato civile delle patriottiche, esaurita anche la vena sentimental-patetica delle canzoni sepolcrali, al poeta non resta che verificare, attraverso il culto dei morti, che l'anima e l'aldilà sono un'invenzione dei poeti, che l'«immaginazione» e le «favole» sono un espediente escogitato per rispondere alle convenienze della società e che la religione non è altro che una serie di dogmi modellati in funzione del «ben pubblico e temporale»:

Natura insegna il curare e onorare i cadaveri di quelli che in vita ci furon cari o conoscenti per sangue o per circostanze ec. e l'onorar quelli di chi fu in vita onorato ec. Ma ella non insegna di seppellirli né di abbruciarli, né di torceli in altro modo davanti agli occhi. Anzi a questo la natura ripugna, perché il separarci perpetuamente da' cadaveri de' nostri è, naturalmente parlando, separazione più dolorosa che la morte loro [...]. E separarsi da' cadaveri tanto è quasi in natura quanto separarsi dalle persone di chi essi furono, perché degli uomini non si vede che il corpo, il quale, ancor morto, rimane, ed è, naturalmente, tenuto per la persona stessa, benché mutata (piuttosto che in luogo di | quella), e per tutto ciò ch'avanza di lei. Ma d'altra parte il lasciare i cadaveri imputridire sopra terra e nelle proprie abitazioni, volendoseli conservare dappresso e presenti, è mortifero, e dannoso ai privati e alla repubblica. I poeti, oltre all'aver insegnato che nella morte sopravvive una parte dell'uomo, anzi la principale e quella che costituisce la persona, e che questa parte va in luogo a' vivi non accessibile e a lei destinato, onde vennero a persuadere che i cadaveri de' morti, non fossero i morti stessi, né il solo né il più che di loro avanzava; oltre, dico, di questo, insegnarono che l'anime degl'insepolti erano in istato di pena, non potendo niuno, mentre i loro corpi non fossero coperti di terra, passare al luogo destinatogli nell'altro mondo. Così

vennero a fare che il seppellire i morti o le loro ceneri, e levarseglì dinanzi, fosse, com'era utile e necessario ai vivi, così stimato utile e dovuto ai morti, e desiderato da loro [...]. Così gli antichi e primi poeti e sapienti facevano servire l'immaginazione de' popoli, e le invenzioni e favole proprie a' bisogni e comodi della società, conformando quelle a questi [...]. E così gli antichi dirigevano la religione al ben pubblico e temporale, e secondo che questo richiedeva la modellavano, e di questo facevano la ragione e il principio e l'origine de' dogmi di essa: opponendola alla natura dove questa si opponeva alle convenienze della vita sociale; e vincendo la natura fortissima, coll'opinione ancor più forte, massime l'opinione religiosa (*Zibaldone*, pp. 3430-2).

La «teoria della grazia» o «Du je ne sais quoi»

Tra il giugno e l'agosto 1820 Leopardi si dedica allo studio sistematico delle opere di Montesquieu, presenti nella biblioteca di Monaldo nell'edizione di Amsterdam del 1781. È un momento di particolare difficoltà. Per l'opposizione paterna e la connivenza dell'editore Brighenti, come abbiamo visto, nel febbraio è fallito il progetto di edizione delle canzoni patriottiche con l'ode *Ad Angelo Mai* e le due canzoni funerarie *Nella morte di una Donna* e *Per una donna inferma*: quello che sarebbe potuto diventare il suo primo libro di poesie e che invece sarà solo la "prima forma" del libro delle *Canzoni*. Rade e particolarmente desolate le lettere di questi mesi, numerose e febbrili le letture.

Il primo testo che attira la sua attenzione e che viene letto e meditato tra giugno e luglio sono le *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, che attraverso il confronto con la storia e la civiltà romana ripropongono le ragioni di una civiltà basata sulle «virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la natura, dalla quale siamo lontanissimi» (*Zibaldone*, 7 giugno 1820, p. 115). Moltissime le annotazioni dalle *Considérations* per tutto il mese di giugno.

Dall'inizio di luglio, invece, Leopardi inizia a leggere l'*Essai sur le goût*, ovvero l'integrazione che Montesquieu aveva scritto alla voce *Goût* di Voltaire, pubblicata postuma nel 1757 nel tomo VII dell'*Encyclopédie*, due anni dopo la scomparsa dell'autore. È grazie a questa lettura, svolta fino circa alla metà di agosto, che sviluppa un'idea del gusto che da un'estetica del bello muove verso l'idea di "convenienza". Un'idea che, come ha messo in luce Prete (2006, pp. 146, 161), manda «in frantumi ogni estetica oggettiva», riporta ogni discussione sul gusto all'interno della teoria del piacere e «approda alla condizione, propria della classicità, d'un rapporto, sorvegliato e amoroso, tra lettura e scrittura, tra abbandono e produzione, tra desiderio del testo e costruzione di un nuovo testo».

Ma quale stile, nel concreto esercizio della poesia e delle sue scelte linguistiche, può corrispondere a questa nuova idea di gusto? Proveremo a vedere alcuni punti di questo passaggio e le sue ricadute sulla costruzione di una lingua poetica che, proprio in questo periodo, si sviluppa intorno alla categoria del “pellegrino”. Una lingua svincolata dall’ossequio alla tradizione cruscante e che si costruisce su un rinnovato rapporto con la classicità. Il “ricongiungimento” fra la “teoria dei sensi” e la “teoria letteraria” porta infatti a una nozione di “invenzione” che abbandona i modelli romantici dell’artista circondato dall’aura del trascendente, per scendere sul terreno di uno stile che «produce la differenza nella ripetizione» (ivi, p. 158). Un dato molto importante, che riprenderò più avanti.

Può essere utile ripercorrere le riflessioni svolte all’inizio del mese di agosto per rintracciare il filo rosso che porta Leopardi direttamente a una nuova consapevolezza poetica, che avrebbe sviluppato, nei mesi successivi, in molte riflessioni dello *Zibaldone*. Torniamo quindi ai primi giorni dell’agosto 1820, in cui l’attenzione di Leopardi è tutta dedicata al capitolo sul *Non so che – Du je ne sais quoi –* del *Saggio sul gusto*.

Leopardi appunta inizialmente l’attenzione su un passaggio del testo in cui, intorno ai concetti di *symétrie* e *variété* sostituisce a un’estetica generale il concetto di convenienza. *Simmetria* e *varietà* sono osservate in relazione al piacere della vista: «una vista in successione richiede la varietà, il colpo d’occhio esige la simmetria; inoltre varietà e simmetria sono qualità relative agli oggetti [...]. Il piacere della simmetria e della varietà non è definibile nel rapporto tra vista e oggetto, ma soltanto all’interno della convenienza, la quale è variabilissima, a seconda dei soggetti, delle abitudini, delle situazioni» (*Zibaldone*, p. 14).

La decostruzione di un concetto generale del bello porta a dare un carattere relativistico alle successive riflessioni di estetica. Nelle osservazioni svolte dal 4 al 9 agosto 1820, infatti, Leopardi costruisce una vera e propria «teoria della grazia», sviluppando in cinque punti l’ampia argomentazione di Montesquieu, riconducibile tuttavia a due assunti principali: 1. l’impossibilità di definire gli elementi caratteristici della grazia; 2. la possibilità di ricondurre molte sue caratteristiche al comune denominatore della “sorpresa”.

Il y a quelquefois dans les personnes ou dans les choses un charme invisible, une grâce naturelle, qu’on n’a pu définir, et qu’on a été forcé d’appeller le je ne sais quoi. Il me semble que c’est un effet principalement fondé sur la surprise. Nous

sommes touchés de ce qu'une personne nous plaît plus qu'elle ne nous a paru d'abord devoir nous plaire; et nous sommes agréablement surpris de ce qu'elle a su vaincre des défauts que nos yeux nous montrent, et que le cœur ne croit plus¹.

Il breve trattato² comincia con l'analisi dei motivi per cui il filosofo francese fa consistere principalmente la grazia nella sorpresa. Quali sono le conseguenze della grazia rispetto alla bellezza? La prima considerazione di Leopardi riguarda il fatto che l'effetto della grazia non è quello di sublimare l'anima, ma di scuoterla in modo graduale, per produrre «appoco appoco nell'anima una commozione e un incendio vastissimo». La grazia, quindi, si dà solo attraverso una «successione di parti», e non, come la bellezza, «tutto a un tratto», provocando una gioia più duratura perché non finita: «veduta una parte, resta desiderio e speranza delle altre» (*Zibaldone*, p. 189)³.

La seconda osservazione, relativamente al *non so che*, lega la *grazia* al movimento, al tempo, laddove la bellezza è circoscritta alla contemplazione di un puro istante. Ne consegue – terza osservazione – che la grazia è costituita dalla successione delle parti, e non da una visione complessiva, e che, pur provenendo dalla sorpresa, non s'identifica con essa, la sorpresa essendo una condizione della grazia.

È a questo punto che, approfondendo il concetto di sorpresa, Leopardi giunge – diversamente da Montesquieu – vicinissimo a definire il concetto di grazia, soprattutto se confrontato con quello di naturalezza. È il quarto punto delle sue osservazioni. Non è vero, infatti, che per la grazia siano necessarie regolarità e naturalezza, ma è vero piuttosto il contrario: «ci sono anche delle cose naturali, ma graziose non per questo che son naturali» e «alcuni difettuzzi in viso, piacciono assai e paiono grazie a molti».

E si vedono tuttogiorno, amori nati appunto da stranezze o difetti della persona amata. Così nello spirito e nel morale. Il primo amore dell'Alfieri fu per una giovane di una certa *protervia che mi faceva*, dic'egli, *moltissima forza*. E di questo genere si potrebbero annoverare infinite cose che paiono graziosissime e destano fiamma in questo o in quello, e ad altri parranno tutto il contrario. Così un viso di quel genere che chiamano piccante, vale a dire imperfetto, e irregolare, fa ordinariamente più fortuna di un viso regolare e perfetto (*Zibaldone*, p. 200).

La decostruzione di un criterio generale di bellezza riguarda anche la grazia. La macchina argomentativa leopardiana polverizza ogni pretesa teorizzante del testo di Montesquieu, passaggio dopo passaggio, argomento

dopo argomento, accompagnando gli enunciati con relativi esempi, fino alla disfatta finale.

A torto, infatti, Montesquieu fa consistere la grazia principalmente nella sorpresa, condizione necessaria, secondo Leopardi, ma non sufficiente perché s'identifichi con la grazia. E ugualmente a torto la fa coincidere con la naturalezza, perché spesso «il difettoso, l'irregolare, e lo “straordinario”, anche se non tutto l'imperfetto, l'irregolare, e lo straordinario», sono graziosi. Così come il concetto di sorpresa non esaurisce in sé una definizione di grazia perché «altrimenti tutto il sorprendente sarebbe grazioso».

Si torna al “non so che”. Ma anche qui la spiegazione data da Montesquieu non soddisfa Leopardi. L'argomentazione cede di fronte ai colpi della sua stessa esemplificazione: «È vero che un viso irregolare piace con una certa sorpresa, ma quel che piace non è solam. né principalm. la sorpresa, altrimenti un viso mostruoso piacerebbe di più». E così per gli altri esempi, perché, come per la categoria del bello, anche per la grazia non può sussistere un criterio generale di giudizio, e non si tratta di un criterio di naturalezza:

Non che la natura non abbia le sue maniere proprie, certe e determinate, ma succede qui come nel bello. Un cavallo scodato, un cane colle orecchie tagliate, è contro natura, una donna coi pendenti infilzati nelle orecchie, un uomo colla barba tagliata ec. eppur piacciono⁴.

Già nei primissimi appunti dello *Zibaldone* Leopardi aveva riflettuto sulla «potenza della moda specialmente intorno alla bellezza delle donne» e vi torna ora in una significativa progressione di effetti di moda, riferiti a cavalli, cani, donne con pendenti e uomini barbuti (una caratteristica che, di lì a poco, avrebbe identificato più una posizione politica che una civetteria modaiola).

Conclusa la *pars destruens*, demistificato in poche righe l'*esprit philosophique* di Montesquieu, e ridotto il concetto di grazia al solo *je ne sais quoi*, ecco che il testo riparte circolarmente da dove era iniziato per svolgere le medesime argomentazioni in una rigorosa e simmetrica *pars construens*.

Da alcune qualità che caratterizzano la grazia – tra cui la «semplicità», l'«azione», la «naturalezza» («non c'è grazia, dove c'è affettazione»), la «piccolezza», la «sveltezza» e la «leggerezza» – Leopardi fa conseguire l'effetto di «scuotere, solleticare, pungere», la «vivacità», e addirittura la

grazia presente nei cibi (nella doppia declinazione che a Leopardi sembra di intravedere, tra grazia «piccante» e grazia «molle»), ma, analizzatele tutte, torna al punto di partenza. Ciascuna di queste caratteristiche non esaurisce infatti quelle della grazia, che, conclude Leopardi, consiste in un *certo non so che* difficile da definire.

La battaglia mossa al pensiero del filosofo francese per la costruzione di una propria estetica della ricezione sembrerebbe persa. Le conclusioni (provvisorie) del 9 agosto 1820, dopo cinque giorni di riflessioni accanite su queste tematiche, sembrano costringere Leopardi a gettare la spugna: «In somma – conclude – non saprei che dire». Ma proprio nel momento in cui lo fa, trova il bandolo della matassa, scioglie il nodo in una definizione di straordinaria modernità e innovazione:

la grazia consiste in un certo irritamento nelle cose che appartengono al bello e al piacere. Così si verrebbe ad escludere un viso mostruoso ec. e dall'altra parte, il piacere troppo spiccato e sfacciato, come quello della bellezza, dei godimenti corporali, del desiderio soddisfatto; potendo la grazia chiamarsi piuttosto uno stuzzica-appetito, che una soddisfazione di esso (*Zibaldone*, 4-9 agosto 1820, p. 192).

Con una ridefinizione della categoria della *sorpresa*, e l'inserimento, nella dinamica estetica, di un *ruolo attivo del ricettore*, Leopardi si mette sulla strada della soluzione del problema e di una sua ricaduta linguistica, che si rivelerà decisiva per la lingua delle *Canzoni* del 1824. Ma dovrà aspettare quasi un anno, e 1.200 pagine di *Zibaldone*, per averne piena consapevolezza.

È infatti negli appunti del 14-17 luglio 1821 che torna su questo concetto – grazia come «straordinario nel bello» e «uno straordinario che non distrugga il bello» – che un anno prima sembrava rappresentare un punto d'arrivo, e ne fa il punto di partenza di una nuova argomentazione. Che scioglierà i nodi del problema.

Perché la maggiore sorpresa e il maggiore piacere risiedono nel vedere che «quello straordinario non nuoce al bello, non distrugge il conveniente e il regolare [...] e insomma il vedere una bellezza e una convenienza non ordinaria, e di cose che non paiono potere convenire, una bellezza e convenienza diversa dalle altre e comuni» (*Zibaldone*, 14 luglio 1821, p. 1322).

È qui che il discorso trapassa dal piano estetico a quello linguistico, elaborando un concetto chiave per la poetica leopardiana. Vediamolo analiticamente:

Se osserveremo bene in che cosa consista l'eleganza delle scritture, l'eleganza di una parola, di un modo ec., vedremo ch'ella sempre consiste in un piccolo irregolare, o in un piccolo straordinario o nuovo, che non distrugge punto il regolare e il conveniente dello stile o della lingua, anzi gli dà risalto, e risalta esso stesso; e ci sorprende che risaltando, ed essendo non ordinario, o fuor della regola, non disconvenga; e questa sorpresa cagiona il piacere e il senso dell'eleganza e della grazia delle scritture. (Qui discorrete degl'idiotismi ec. ec.) Il pellegrino delle voci o dei modi, se è eccessivamente pellegrino, o eccessivo per frequenza ec. distrugge l'ordine, la regola, la convenienza, ed è fonte di bruttezza. Nel caso contrario è fonte di eleganza in modo che se osserverete lo stile di Virgilio o di Orazio, modelli di eleganza a tutti secoli, vedrete che l'eleganza loro principalissimamente e generalmente consiste nel pellegrino dei modi e delle voci, o delle loro applicazioni a quel tal uso, luogo, significazione, nel pellegrino delle metafore ec. Cominciando | dal primo verso sino all'ultimo potrete far sempre la stessa osservazione (*Zibaldone*, 14 luglio 1821, pp. 1323-4).

Compare qui, per la prima volta, il termine «pellegrino», che Leopardi non aveva mai utilizzato prima in tutto *Zibaldone*, e che d'ora in poi diventerà un tema costante della poetica e delle proprie scelte linguistiche, perché porta a teorizzare una lingua che si allontani da quella corrente senza derogare alla comunicazione, che contenga una forzatura linguistica senza autorizzare i barbarismi (residuo del Leopardi purista), che accolga elementi della tradizione letteraria, ma fuori dai canoni normativi accreditati dalla Crusca, e che anzi incarni quegli elementi di scarto dalla norma che erano presenti nella tradizione stessa (Caro e Tasso, invece che Bembo e Ariosto).

Una lingua “pellegrina” che, come abbiamo visto, è a base della poetica del libro delle *Canzoni* del 1824, ma che per giustificare sé stessa lo costringerà a scrivere un altro libro, pedante e appassionato, di pignola acribia e appassionata autodifesa; un'apologia moderna dove, parola per parola, annotazione dopo annotazione, si metterà a «fare alle pugna» per difendere la sostanza più profonda e vera di ogni operazione poetica, nel libro parallelo alle *Canzoni*: le *Annotazioni*.

Come al solito, gli esempi forti della sua argomentazione sono forniti dalla realtà letteraria e poetica che gli era più familiare, quella del mondo classico. E i veri campioni della lingua pellegrina sono, insieme a Caro e Tasso, Virgilio e Orazio, «modelli di eleganza a tutti i secoli», dove l'eleganza altro non è che l'uso di una lingua che scarti dall'uso, che non risulti svilita e banalizzata dall'accezione comune.

La grazia, quell' «irritamento» di cui non si riusciva a spiegare l'origine e le cause, *quel non so che* dimostrato invano da Montesquieu, risiede in una poetica dell'irregolarità, dello scarto dalla norma, in una parola nel «pellegrino». Che, come la grazia – ma ora il ragionamento, forte di questo parallelismo estetica-lingua scivola veloce, recuperando le argomentazioni svolte, senza costrutto, nell'estate del 1820 – non dipende da un concetto generale, ma dalla *convenienza dei tempi*. Non ha regole astratte e fisse, ma muta con il mutare della sensibilità dei lettori. Ed è «pellegrino» solo se rispetta un'unica condizione: che sia «fuori dall'uso», perché se per caso «quella voce, frase, metafora, diventa usuale e comune, non è più elegante».

L'esempio fornito, sull'eleganza dei latinismi, non potrebbe essere più adatto per rappresentare l'operazione che, d'ora in poi, Leopardi svolgerà sistematicamente nella lingua della propria poesia e giustificherà nelle *Annotazioni*. Come scrive ancora nello *Zibaldone*:

Per noi italiani è grandissima fonte di eleganza l'uso di voci o modi latini, presi nuovamente da quella lingua, in modo che sieno pellegrini; ma non però eccessivi nè come pellegrini, cioè per la forma troppo strana ec. ec. nè come troppo frequenti latinismi. Ora infinite parole latine e modi, de' quali gli antichi scrittori arricchirono la nostra lingua, introducendo il pellegrino ne' loro scritti, essendo divenuti usuali, e propri della lingua, o scritta o parlata, non producono più verun senso di eleganza, benchè sieno della stessa origine, forma, natura di quelle voci ec. che lo producono oggi. Quanti latinismi di Dante, da che divennero italianismi, (e lo divennero da gran tempo, e in grandissimo numero) sono buoni e puri, ma non hanno che far più niente coll'eleganza e grazia (*Zibaldone*, 14 luglio 1821, p. 1324).

Da questa consapevolezza scaturirà la lingua delle canzoni dell'ottobre-novembre 1821, il *Bruto minore* (dicembre 1821) e *Alla Primavera* (gennaio 1822), con cui la “seconda forma” del libro delle *Canzoni* si poteva dire conclusa.

Una lingua pellegrina che non lasciasse indifferente il lettore, ma lo scuotesse, lo stimolasse e lo coinvolgesse (così come aveva sostenuto nella «teoria della grazia») rendendolo partecipe a quel processo di ricezione del testo da cui non si poteva sottrarre. Facendo risuonare, nella cassa armonica dell'etimologia, le note della storia della singola parola, alla cui comprensione – sottratta alla banalizzazione dell'uso – il lettore era tenuto a collaborare, dopo il primo effetto straniante dovuto alla novità

del termine incontrato (molto spesso utilizzato nell'originaria accezione etimologica, lontana dall'uso, ma ben presente nella lingua letteraria).

Una collaborazione che chiudeva il cerchio di quella teoria elaborata nell'agosto del 1820, ora declinata in chiave linguistica e poetica, ma che riportava l'esperienza estetica all'interno di un rapporto tra il poeta e il lettore. E che metteva al centro della scena l'esperienza dell'«arte come rapporto», e non la «recinzione di un sapere» (Prete, 2006, p. 149).

Concludendo, il 17 luglio 1821, sulle pagine dello *Zibaldone* la «teoria del pellegrino», Leopardi consegnava una patente di eleganza e sanciva cittadinanza letteraria all'inusitato, all'irregolare, al forestiero, e fino al barbarismo⁵, purché fosse certificato da una tradizione letteraria e ripetendo questa stessa tradizione in sempre nuove combinazioni, dal momento che «la scrittura non è che memoria letteraria: ma proprio sul fondo incessante d'una ripetizione, nel rimbalzo di immagini già formate, si produce la differenza» (ivi, p. 160).

La *Proposta* di Monti e l'*Apologia* di Annibal Caro

Le tappe della lettura della *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* da parte di Leopardi sono scandite puntualmente dall'*Epistolario*; ne ha dato compiuta ricostruzione Maddalena Lombardi in un contributo al Convegno leopardiano tenutosi a Pavia nel 1998¹. Ripercorse per sommi capi, permettono di identificare un periodo iniziale che potremmo definire di “latenza”, durato dal 1817 al 1821, in cui il poeta viene a conoscenza dell’opera montiana solo in modo indiretto, per tramite di Giordani², seguendola con attenzione e sollecitudine e lamentando, ancora una volta, l’isolamento recanatese. A questo segue un periodo di approfondite letture, collocabile dopo il 28 marzo 1821, data in cui Leopardi viene in possesso dei primi due tomi della *Proposta* (I, 1-2; II, 1-2), che producono copia di citazioni e riferimenti disseminati nello *Zibaldone* (Lombardi, 2000, pp. 126-7).

I temi di riflessione sono molteplici, e riconducibili alla propria diretta pratica poetica, come notava già De Robertis (1998b, p. 130) identificandoli nel riconoscimento dell’«opposizione della tradizione letteraria e dell’esempio degli scrittori dalla “prescrizione” della Crusca» e nella difesa dei barbarismi. Bisogna tuttavia ricordare che sono temi familiari a Leopardi a prescindere dalla lettura del testo montiano, come provano queste due riflessioni, che sembrerebbero derivate l’una dall’altra se non si tenesse conto delle date di riferimento.

Nel *Dialogo tra l’autore e il suo libro* apparso all’inizio della parte II del tomo I (ma ricevuto da Leopardi insieme alla parte I), Monti svolge un’osservazione riguardo all’apparente ricchezza terminologica della lingua italiana, quale risulta dal *Vocabolario della Crusca*:

Si tiene che la lingua italiana fra le moderne sia la più doviziosa: e tale veramente io la stimo e per la copia delle parole, e più per le innumerabili sue traslate modificazioni, mediante le quali i vocaboli, e co’ vocaboli i segni dell’idee si moltiplicano

all'infinito. Ma tu sai che una buona metà, o per lo manco un buon terzo di questa vantata ricchezza, qual venne deposta nel Vocabolario, sì di termini e sì di modi, è un vilissimo, schifosissimo, barbarissimo ammasso di lingua scomunicata, sotto il cui enorme peso rimane oppressa e sformata l'ottima, a tale che spessissimo non ha segno che la differenzi dalla pessima? Il che veramente è una compassione¹.

Osservazione che sembrerebbe sollecitare la riflessione dell'8-14 marzo 1821 nello *Zibaldone* (pp. 781-2):

Prendiamoci il piacere di leggere a caso un foglio qualunque del vocabolario e notiamo tutte quelle parole e frasi ec. che sono uscite fuor d'uso, e che non si potrebbero usare o non senza difficoltà. Io credo che né meno due terzi del vocabolario | sieno più adoperabili effettivamente né servibili in nessuna occasione, né merce mai più realizzabile.

se non sapessimo che solo dopo il 28 marzo 1821 Leopardi poté leggere i primi due volumi della *Proposta*⁴.

È però dal maggio al dicembre 1821 che nello *Zibaldone* si concentrano i maggiori riferimenti espliciti alla *Proposta*, con osservazioni linguistiche volte alla differenziazione piuttosto che alla solidarietà ideologica, a partire dalle riflessioni sull'etimologia. Come già notava Dardi (1990), a differenza di Monti (*Proposta*, I, 1, p. 43), che nella *Dedicatoria a Trivulzio* ritiene, «la vera origine delle parole» un «affare più presto d'indovinelli che di certezze», Leopardi fonda sull'etimologia in senso vichiano una delle colonne portanti della sua poetica e non si perita di colpire le scarse doti di etimologista del “maestro”, come la «svista» con cui nel tomo II della *Proposta* Monti riconduce grossolanamente la voce *allettare* a “letto” (ivi, pp. 41-4), laddove la Crusca suggeriva una generica derivazione dal latino *allicere*, *allectare* e più convincentemente Forcellini, non consultato da Monti, traeva il termine da *licio*, e *lacio*, da cui *allettare* da *ad* e *lacio* «che deriva da *lax*, *fraus*» (*Zibaldone*, nota del 29 maggio-5 giugno 1821, pp. 1109-11).

Ma la lettura della *Proposta*, e la condivisione dell'orizzonte linguistico montiano che ne deriva, non produce in Leopardi un'analogia attitudine alla “correzione”, nemmeno verso l'augusto modello, tanto che – come ricorda Lombardi (2000, p. 140) – a Stella, che nel 1826 gli proponeva un'«operetta sugli abbagli presi dal Monti» (lettera del 13 settembre), il poeta precisa di non avere mai postillato il volume montiano e di non essere in grado di stendere le «osservazioni alla *Proposta* del Monti» se non

«ad una nuova lettura ch'io facessi di quell'opera» (*Epistolario*, lettera 992 del 13 settembre 1826, p. 1240).

A prestar fede al giudizio affidato allo *Zibaldone*, già dal 21 maggio 1823 il testo montiano era stato ridimensionato (Lombardi, 2000, p. 143), insieme ai libri nati con il solo scopo di «distruggere gli errori»:

E veramente a prima vista può parere poco degno di un grande intelletto, e poco utile, o se non altro, di seconda o terza classe nell'ordine dei libri utili, un libro, tutta la cui utilità si riduca a distruggere uno o più errori. (Tali sono p.e. i due *Trattati* di Perticari, e tutta la *Proposta* del Monti) (*Zibaldone*, p. 2706).

Un giudizio deciso, che sembrerebbe esaurire la fruizione della *Proposta*. Ma, come la lapidaria definizione del 1818-19 sul «poeta dell'orecchio e dell'immaginazione» (*Zibaldone*, p. 50) non aveva impedito, dopo la dedica al «Cavaliere» del primo esperimento poetico a stampa (R18), la sua ripubblicazione nelle *Canzoni* del 1824⁵, così la nota del 1823 (da leggere in controluce al cantiere delle *Operette morali*), che asseconda il piano di lettura meno produttivo del testo, quello delle mere «correzioni» degli errori (che porterà alla rimozione degli anni pisano-recanatesi)⁶, non deve mettere in secondo piano un altro piano di lettura, rivolto, specularmente, alle «aggiunte». Una dicotomia, questa, «correzioni»/«aggiunte», che riflette lo *status* stesso dell'opera, e la sua considerazione in sede critica.

Rispetto alla dittologia suggerita dal titolo, *Proposta di correzioni ed aggiunte*, infatti, l'attenzione degli studiosi si è sempre concentrata sul primo corno del problema: le «correzioni», lasciando in secondo piano le «aggiunte», e riflettendo in questo uno squilibrio intrinseco all'opera, in cui la *pars destruens* risulta assolutamente preponderante sulla *construens*. E ciò sin dalle postille alla Crusca veronese, incunabolo e cava di prestito del testo montiano⁷. Uno squilibrio che risulta più dal prodotto finale che dalle intenzioni dell'autore, se è vero che la proposta di aggiunta di voci tratte da scrittori non presenti nel canone cruscante figura sin dallo schema iniziale dell'opera, conservato a Forlì tra le carte montiane e reso noto da Dardi (1990). Il secondo punto del *Manifesto di associazione*, sulla base della minuta autografa del «Settembre 1817», prevede infatti per il secondo dei progettati tre volumi una:

2°. Aggiunta di nuove voci raccolte negli scrittori classici d'ogni età; massimamente nell'Ariosto, nel Tasso, e nel Caro. Queste voci saranno corredate di esempj e

di Note che ne giustifichino il buon uso, il valore, e la derivazione: nessuna verrà presa dal fango della favella: o non verrà citata che per essere giuridicamente condannata» (cit. ivi, p. 212, nota 28).

Ma già nella *Dedicatoria al Trivulzio*, se da un lato Monti ribadisce accanto alle «correzioni», che costituiranno poi la gran parte del trattato, le «aggiunte», valide a completare le parziali integrazioni già presenti nelle «Giunte veronesi», sia tipologicamente (l'assenza di termini tratti dalle discipline filosofiche, scientifiche e tecniche e «tant'altri nomi e di Scienze e di Arti che suonano per tutte le scuole, e nel solo Vocabolario della Crusca sono muti», cit. ivi, p. 258), sia letterariamente (dando cittadinanza linguistica a quelle voci allontanate dal *Vocabolario* perché «quantunque usate da scrittori gravissimi non erano state ancor tinte nel liquido oro dell'Arno, quelle cioè che gli scrittori dell'Indice, soli privilegiati, non avevano adoperato», cit. ivi, p. 257), dall'altro lato finisce per privilegiare la *pars destruens* e affidare al *Trattato* di Perticari gran parte della costruzione teorica. Nella presentazione del programma dei successivi volumi, che figura nella pagina finale dell'*Appendice*⁸, le *Aggiunte* compaiono in una sezione indubbiamente minore, riflesso di un «diseguale impegno» profuso nella parte integrativa, che tuttavia, come precisa Dardi (ivi, p. 73), «appare tutt'altro che trascurabile», se comprende, sia «vocaboli e accezioni sfuggiti agli spogli degli accademici o tratti da autori scarsamente considerati perché non toscani, in primo luogo i prediletti Ariosto e Caro, sia innovazioni settecentesche (o credute tali) rinvenute nel Salvini, nel Martello, Cocchi, Spolverini, Varano, Mascheroni, Alfieri, Alessandro Verri, e soprattutto nell'amato Parini»⁹.

Tuttavia, nella *Dedicatoria al Trivulzio*, laddove Monti presenta la *pars construens* della sua operazione linguistica, di tanti autori «sbanditi» dalla Crusca viene riservato un posto d'onore solo ad Annibal Caro, che della medesima *Dedicatoria* costituisce uno dei modelli teorici con quella *Apoloogia contro il Castelvetro* esclusa dagli spogli dei cruscanti.

Dalla curatela dell'*Eneide*¹⁰ per l'editore Sonzogno, nel 1816, purgata «di moltissimi errori che si erano mantenuti villanamente in tutte l'edizioni» – come scrive Giordani a Leopardi il 1° novembre 1817 (*Epistolario*, lettera 99, p. 151) – Monti aveva derivato una vera e propria venerazione per la lingua di Caro sdegnandosi che, nonostante il consenso generale «di tutta l'Italia letterata da Torino a Palermo», quel modello di «lingua illustre italiana» e «fonte del più leggiadro, del più eletto parlare italia-

no» non fosse tenuto in debita considerazione¹¹. E non solo la lingua delle versioni era stata esclusa perché «copiosissima di scelti vocaboli peregrini che sfatavano quelli del volgo», ma anche quella dell'*Apologia* «perché in quello scritto ei difende la facoltà di creare (sotto le regole del giudizio) nuove parole, e consiglia con Aristotele l'accettazione delle straniere, purché sieno pratiche del paese: e non solamente le parole ma le *figure ancora del dire*», mentre era stata accettata quella dei *Mattaccini*, zeppi di «riboboli e toscanerie», e quella delle lettere familiari, scritte in «volgar fiorentino», e rigettata quella delle lettere scritte per conto del cardinale Farnese, luminoso esempio di «volgare illustre italiano», così che «bisogna necessariamente concludere che Annibal Caro è autor classico quando scrive confidenzialmente e senza pensarvi, ma non classico quando vi mette tutto lo studio»¹².

Che per questo passo della *Dedicatoria al Trivulzio* fosse modello diretto l'*Apologia* è più che dichiarato, tanto nella teoria quanto nella concreta pratica linguistica. In particolare, si rivela operante – fino alla puntuale coincidenza lessicale – il passaggio relativo alla difesa dei latinismi e dei barbarismi:

Non è dunque lecito à gli scrittori d'una lingua, di ualersi de le uoci d'un'altra? O non sapete, che non solamente è lor concesso d'usar quelle, che son forestiere, & pratiche del paese, come son queste; ma d'ammettere anco di quelle, che non si sono mai più scritte? & le nuoue, & le nuouamente finte, & le greche, & le barbare, & le storte da la prima forma, & dal proprio significato tal uolta? & non solamente le parole; ma le *figure del dire*: trasportandole da l'una lingua, à l'altra, contra le regole, & contra l'uso commune? Et chi lo dice? il Casteluetro forse? Lo dicono tutti i buoni autori de la lingua greca, & de la latina, & alcuni de' nostri, che scriuono de l'arte. & l'hanno messo in pratica tutti quelli, che artititiosamente hanno fino à qui scritto. Negatelo uoi? Aristotile, si ne la Poetica, come ne la Rettorica; non dice egli de le uoci forestiere, che si debbono ammettere? & non tanto, che proibisca l'uso loro; ne' poemi spetialmente, non lo loda? non comanda, che ui siano mescolate de le lingue (che sotto questo nome sono intese da lui) per *dar gratia al componimento*, & farlo più diletteuole, & più *ritirato dal parlare ordinario*? non rende la ragione, perche *piu dilettono* le compositioni cosi fatte, che l'altre, con quella bella similitudine de' paesani, & de forastieri?¹³.

Su questo brano torneremo più avanti. Per ora basti aver sottolineato che se il Caro dell'*Eneide* fornisce un consistente materiale linguistico alle «aggiunte» di Monti¹⁴, quello dell'*Apologia* costituisce un modello teorico troppo evidente per passare inosservato a un attento lettore della *Pro-*

posta quale il Leopardi della seconda metà del 1821, che infatti, sollecitato proprio dalla citazione montiana, prende (o torna) a leggerlo, lasciandone traccia nel testo che più risulta influenzato dalla *Proposta*: le *Annotazioni* alle *Canzoni* del 1824, messe in cantiere nel primo semestre del 1822.

Un modello per le *Annotazioni*: l'*Apologia* di Annibal Caro

Con le *Annotazioni* Leopardi costruisce un testo per certi versi parallelo e speculare a quello montiano, ma, come vedremo, tanto da quello differente; una sorta di “metatesto”, la cui funzione è dichiarata nella *Premessa* in cui il poeta spiega al lettore il motivo per cui si rivolge ai «pedagoghi»:

Non credere, lettor mio, che in queste Annotazioni si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni, e menare a tondo la clava d'Ercole, cioè l'autorità, per dare a vedere che anch'io così di passata ho letto qualche buono scrittore italiano, ho studiato tanto o quanto la lingua nella quale scrivo, e mi sono informato all'ingrosso delle sue condizioni. Vedi, caro lettore, che oggi in Italia, per quello che spetta alla lingua, pochissimi sanno scrivere, e moltissimi non lasciano che si scriva; né fra gli antichi, o i moderni fu mai lingua nessuna civile né barbara così tribolata a un medesimo tempo dalla rarità di quelli che sanno, e dalla moltitudine e petulanza di quelli che, non sapendo niente, vogliono che la favella non si possa stendere più là di quel niente. Co' quali, per questa volta e non più, bisogna che mi dii licenza di fare alle pugna come s'usa in Inghilterra, e di chiarirli (sebbene, essendo uomo, non mi reputo immune dallo sbagliare) che non soglio scrivere affatto affatto come viene, e che in tutti i modi non sarà loro così facile come si pensano, il mostrarmi caduto in errore (*Annotazioni*, in “Il Nuovo Ricoglitore”, 9, settembre 1825, p. 659).

Si tratta di una poetica difensiva che emerge anche nella *Notizia* sulle *Canzoni* del 1824 (e sulle *Annotazioni* stesse), solitamente trascurata, pubblicata nel primo volume della *Starita* del 1835:

Dieci Canti, cioè i nove primi e il diciottesimo, in Bologna nel 1824, con ampie Annotazioni, e copia d'esempi antichi, in difesa di voci e maniere dei medesimi Canti accusate di novità.

È vero, come ricordano Blasucci (1996b, p. 52) e Vanden Berghe (2003, pp. 76-7), che le critiche alle due canzoni patriottiche erano state «blande

e nella sostanza rispettose», circoscritte com'erano alla lettera di Cassi, il quale nel marzo 1819 aveva contestato «que' poco dolci e poco nobili vocaboli di procombere, di scalpro, di smozzicare, di evviva evviva, e di sollazzo» (*Epistolario*, lettera 203 del 25 marzo 1819, p. 282), di cui il primo e gli ultimi due puntualmente difesi nelle *Annotazioni*, e alla recensione anonima apparsa sul "Giornale arcadico di Scienze, Lettere ed Arti" del 1820 (ma il cui autore è da identificarsi con il segretario della rivista, Salvatore Betti)¹⁵, ma cadute com'erano nell'isolamento recanatese e rimbalzate dalla voce di Giordani, non si può pensare che non avessero avuto risonanze maggiori di quanto il loro scarso numero e peso oggi possa far ritenere. Nella lettera a Giordani del 4 giugno 1819, ad esempio, Leopardi scriveva:

Sto qui non solamente senza un Giornale ma senza pure una gazzetta. Ho sentito ch'un giornale di Lombardia, credo la Biblioteca Italiana di cui mi manca tutto il diciotto e il corrente, abbia parlato di me. Rileva ben poco, ma in ogni modo se ne sai niente, avrò caro che me lo scriva in due parole (*Epistolario*, lettera 232, p. 310).

Nella "Biblioteca Italiana", come è noto, non era apparso nulla, ma la lettera – che Giordani non riceverà mai, vuoi per le manchevolezze delle poste o per una «censura domestica istituita novellamente» (*Epistolario*, lettera 237 del 26 luglio 1819, p. 314) in casa Leopardi – è indicativa dell'attenzione e amplificazione che il giovane poeta riservava alla recezione del suo esordio poetico.

Se nelle *Annotazioni* c'è, come c'è, intento polemico, e se da questo intento discende la proposta – per conservare la dittologia montiana – di «correzioni» e «aggiunte» alla Crusca, di cui Vanden Berghe (2003, pp. 68-73, per la parte strettamente relativa alle osservazioni linguistiche) offre un nutrito dossier, la volontà difensiva che anima e giustifica le *Annotazioni* spinge il pedale, a differenza di Monti, più sulle «aggiunte» (rispetto al canone delle *auctoritates* e al lemmario) che sulle «correzioni», come del resto è facile evincere dalla scarsità di osservazioni di metodologia lessicografica¹⁶, che invece abbondano, com'è ovvio, nelle «correzioni» montiane¹⁷. E non è un caso che la "correzione" più consistente non venga riservata al *Vocabolario della Crusca*, ma alla *Proposta* stessa, in quella lunghissima nota a «ferrata necessità» che occupa da sola un quarto di tutto il testo delle *Annotazioni*¹⁸.

E ancora ha ragione Blasucci (1996b) a riconoscere una distinzione

tra le note autografe (le varianti, osservazioni e citazioni linguistiche depositate sui margini del testo manoscritto delle *Canzoni* negli autografi napoletani, più generalmente denominate *varia lectio*) e le *Annotazioni*: testi differenti per tipologia e destinatario, ma non per fenomenologia manoscritta. L'autografo napoletano delle *Annotazioni*, infatti, è costellato di varianti, osservazioni e citazioni linguistiche depositate sui margini del manoscritto, così come gli autografi napoletani dei testi poetici: una *varia lectio* dove non è raro trovare anche citazioni dal *Vocabolario della Crusca* a fornire "esempi di appoggio", quegli stessi presenti nelle note autografe. Un esempio si trova proprio in quel «sollazzo», che Leopardi dichiara non essere piaciuto «a certi che non son pedagoghi» (il citato Cassi), e di cui difende l'origine latina (da *solatium*), annotando a supporto linguistico, che «*Solazzo* p. *solatium* è nella Crus. in un es. della v. Spiraglio» (e la *varia lectio*, poi, entra nel testo a stampa del 1824)¹⁹; un altro è invece nella lunga nota a «ferrata necessità», dove Leopardi usa l'espressione «entrano negli arpioni» (a significare che i «ferrati arpioni delle bandelle», esempio di Crusca, sono fatti e non ricoperti di ferro), e la certifica, in una nota autografa a margine, con un altro esempio tratto dalla Crusca: «entrano negli arpioni. (Crus. v. Ago, § 5.)» (*Canti*, Gavazzeni, 2, p. 177, cito dalla *varia lectio* al § 167).

Che poi nelle *Annotazioni* vi siano puntuali osservazioni di critica al *Vocabolario*, che coincidono con quelle della *Proposta* e che si possono ricollegare a quelle «di poco anteriori o contemporanee contenute nello *Zibaldone*, sui limiti e le manchevolezze della Crusca» (Blasucci, 1996b, p. 53), dipende dalla volontà di Leopardi di «sfoderare testi e citazioni» mostrando di non aver nulla da invidiare all'acribia dei «pedanti», ma non deve distogliere l'attenzione dal reale oggetto di interesse del poeta all'inizio del 1822: la difesa della propria lingua. Del resto, ciò che ci sembra differenziare i due testi, in relazione al *Vocabolario della Crusca*, è che il bersaglio di Monti è il *Vocabolario* in sé, e i suoi compilatori, con le loro pecche di metodologia lessicografica, mentre il bersaglio di Leopardi sono i possibili detrattori della lingua della sua poesia, che potrebbero (e hanno potuto) contestarla, invocando l'autorità del *Vocabolario*. Nel primo caso la Crusca è un bersaglio diretto, nel secondo, indiretto.

Se la lettura della *Proposta* da un lato aveva fornito un modello stilistico che di lì a poco sarebbe diventato operativo con le *Operette morali* (lo osservava già Isella, 1964, p. XII, nell'edizione di altre *Postille*, quelle di Man-

zioni, sempre alla Crusca veronese)²⁰, dall'altro aveva indicato a Leopardi anche qual era la strada da non percorrere, com'egli dichiara a Giordani nella lettera del 6 agosto 1821, fresca di letture montiane, dove si accenna alla volontà di cimentarsi nei generi che «mancano o del tutto o quasi del tutto agl'italiani», e particolarmente in quello satirico, «trattato in prosa, alla maniera di Luciano, e rivolto a soggetti molto più gravi che non sono le bazzecole grammaticali a cui lo adatta il Monti» (*Epistolario*, lettera 412, p. 519), da cui il carattere parodico ancorché imitativo di certi passi delle *Annotazioni*.

Alcune riflessioni linguistiche riguardanti le manchevolezze della Crusca e la libertà dell'innovazione linguistica, inoltre, come si notava all'inizio, erano care a Leopardi a prescindere dalla *Proposta*, e disseminate nello *Zibaldone* prima di quel 28 marzo 1821, indubbio *terminus post quem* della lettura del trattato montiano. Tanto per ricordare un altro esempio, in data 15 marzo 1821 leggiamo nello *Zibaldone* un'osservazione che sembra derivata direttamente dalla *Proposta* (ed è invece farina del sacco di Leopardi), proprio a proposito della lingua dell'*Eneide* di Annibal Caro:

Da torvo parola italianiss. e di Crusca, il Caro nell'*Eneide* (l. 2 dove parla del simulacro di Pallade) fece *torvamente*, parola che non si trova nel Vocabolario. Ci può esser voce più chiara, più naturale, e ad un tempo più italiana di questa? Ma perché non istà scritta nella Crusca, e perché a quegli Accademici non piacque di porre la famosissima Eneide del Caro tra i testi, avendoci messo tanti libracci, però quella voce non si potrà usare? (*Zibaldone*, p. 784).

Difendere questa libertà, e mostrare che lungi dall'essere una rottura con la tradizione era essa stessa elemento di tradizione, costituisce a nostro avviso l'essenza delle *Annotazioni*. Mostrare, cioè, che la propria poesia non veniva costruita su una pedissequa imitazione degli antichi, né sulla lingua corrente, ma sullo scarto istituito dai poeti rispetto alla lingua corrente, sull'arricchimento del canone linguistico all'interno di un canone imitativo. E ciò valeva tanto per la poesia quanto per la prosa "di servizio", ovvero quella prosa valida a giustificare la poesia.

Che si tratti di una poetica unitaria, per poesia e prosa (e anche da questo punto di vista si istituisce il passaggio di testimone tra *Annotazioni* e *Operette morali*), lo sancisce la nota ad *Angelo Mai* in relazione a «Incombe», una nota di timbro, per dirla con Dardi (1990, p. 65, nota 153), «inequivocabilmente montiano»:

[7^a] I, 4. Incombe.

Questa ed altre molte parole, e molte significazioni di parole, e molte forme di favellare adoperate in queste Canzoni, furono tratte, non dal Vocabolario della Crusca, ma da quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, *prosatori o poeti* (per non uscir dell'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca, incessantemente e liberamente derivarono | [8^a] tutto quello che parve loro convenevole, e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse o non fosse stato usato da' più vecchi di loro. E chiunque stima che nel punto medesimo che si pubblica il vocabolario d'una lingua, si debbano intendere *annullate senz'altro tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto, avevano avute verso la medesima; e che quella pubblicazione, per sola e propria sua virtù, chiuda e stoppi a dirittura in perpetuo le fonti della favella*; costui non sa che diamine si sia né vocabolario né lingua né altra cosa di questo mondo (*Annotazioni*, §§ 75-76, pp. 182-3, corsivi miei).

Passo che coincide puntualmente con l'osservazione dello *Zibaldone* dell'8 gennaio 1822²¹:

Da ciò che ho altrove detto [...] apparisce che i nostri pedanti vogliono esprimam., che in quell'atto medesimo che si pubblica il vocabolario | di una lingua, restino per virtù di essa pubblicazione, *rivocate in perpetuo tutte le facoltà che tutti gli scrittori fino a quel punto avevano avute intorno alla favella, e chiuse in quel momento per sempre le fonti della lingua, fino allora sempre e incontrastatamente aperte* (*Zibaldone*, pp. 2335-6, corsivi miei).

L'idea è quella, comune anche a Monti, «che la lingua latina costituisse un serbatoio inesauribile per sovvenire ai bisogni dell'italiana e che la facilità di appropriarsi l'eredità classica distinguesse la nostra dalle lingue sorelle» (Dardi, 1990, pp. 64-5), da cui la legittimità di un riuso del latinismo in funzione elativa che Monti esplicita nella *Proposta*. Sennonché, per Monti, l'uso del latinismo non deve avere particolari giustificazioni, «giacché proprio il ricorso al latino [...] poté far sì che la nostra lingua di vulgare ch'ell'era, divenisse alfin nobile e consolare passando dal mercato nella corte in compagnia degli uomini dotti e gentili, non più in abito di massaja, ma di matrona» e le voci e dizioni latine devono essere «di senso chiarissime, e di suono e di forma e d'indole tutta italiana» (*Proposta*, III, 1, p. 208, cit. ivi, p. 65). Mentre per Leopardi se il latino viene usato come serbatoio di lingua e non di stile, quell'ambiguità cercata nella lingua poetica diventa invece un ostacolo. Per cui Monti approva «salire»

per «saltare, balzare» (*Proposta*, I, 2, p. 65, s.v. *ascendere*) e Leopardi lo condanna, perché

se il verbo salire è stato usato dall'Ariosto, dall'Alamanni, dal Caro e da altri nel significato dell'italiano saltare [...], e bene, ciò non prova che quel verbo abbia tale significazione in nostra lingua, ma solo presso gli scrittori, e detto verbo in tal senso non è veramente italiano, ma latinismo, | [1163] come tanti altri, e latinismo non lodevole, a differenza di molti altri, e non meritevole di passare in uso o nel discorso o nelle scritture (*Zibaldone*, pp. 1162-63, nota del 13 giugno 1821, e cfr. Dardi, 1990, p. 68).

Nonostante, quindi, le dichiarazioni riduttive di *Zibaldone* ed *Epistolario*, la *Proposta* agisce su più piani, direttamente su quello linguistico e stilistico della prosa satirica a venire, e indirettamente su quello strutturale, veicolando attraverso la *Dedicatoria al Trivulzio* un modello di forte suggestione per le *Annotazioni*: l'*Apologia* di Caro.

Le date, a questo proposito, sono molto chiare. Il fatto che nello *Zibaldone* l'*Apologia* compaia solo a partire dal 30 ottobre 1821 – nonostante i riferimenti a Caro, soprattutto come traduttore dell'*Eneide*, occorran sin dal 1817 – induce a pensare più probabile che Leopardi vi fosse giunto attraverso la *Proposta*, e in particolare la *Dedicatoria al Trivulzio*, che per altre vie (i nomi dei due traduttori, del resto, erano già legati sin dalla prima lettera di Leopardi a Monti, in cui il recanatese presentava al celebre poeta la sua versione del libro II dell'*Eneide* «non dono ma argomento di riso al traduttore della Iliade primo in Europa e al grande amatore del grande Annibal Caro», *Epistolario*, lettera 38 del 21 febbraio 1817, p. 55)²². Sin dalla prima occorrenza dell'*Apologia* nello *Zibaldone*, è evidente come il testo sia strategico e funzionale a un discorso più ampio che non a una mera riflessione sulla lingua di Caro, come quando Leopardi parla del pericoloso corso dalla lingua italiana nel Cinquecento di voler restringere il canone alla lingua e stile di Dante, Petrarca e Boccaccio «per la eminenza di questi scrittori, anzi la prosa alla sola lingua e stile del Boccaccio, la lirica a quello del solo Petrarca ec. contro i quali combatte il Caro nell'*Apologia*» (*Zibaldone*, p. 2016)²³.

Più in generale, in tutto il laboratorio dei *Canti* si verifica una significativa presenza dell'autore cinquecentesco. A scorrere l'indice analitico dell'edizione Gavazzeni (*Canti*, Gavazzeni)²⁴, infatti, si può restare colpiti dalla frequenza di citazioni tratte da Annibal Caro: più di sessanta (per

l'esattezza: 67), a fronte di 68 tratte da Casa, e alla pari con Virgilio (67), superato solo, come è immaginabile, dalla Crusca (con 85 casi). Di queste 67, ben 19 vengono dall'*Apologia*, citata dalla *princeps* parmigiana del 1558²⁵, e sono esclusivamente e significativamente concentrate proprio nel testo delle *Annotazioni*²⁶.

Ben più che la *Proposta*, l'*Apologia* presenta infatti a Leopardi un modello strutturale speculare alle *Annotazioni*. Come questa dispone per 241 pagine (se vogliamo limitarci al testo vero e proprio, escluse le lettere messe «solamente per notitia del fatto») la replica, articolata e polifonica (mettendo in campo le voci di Predella, di Buratto e di Ser Fedocco, orchestrate da Mastro Pasquino) alle censure di Castelvetro (Caro, *Apologia*, pp. 15-6) – dodici osservazioni linguistiche su termini che «il Petrarca non userebbe» e sedici osservazioni di contenuto²⁷ –, così Leopardi squaderne le repliche a selezionati luoghi dei suoi testi, prevenendo eventuali censure, ma, come abbiamo visto, in qualche caso anche rispondendo a precise osservazioni lessicali. E se nel 1537 il principale capo d'accusa era costituito dal non avere seguito il canone petrarchesco, nel 1822 il canone violato non può che essere quello cruscante.

Il *modus operandi* è analogo a quello osservato per altri testi teoricamente e linguisticamente importanti, come quelli tassiani. Leopardi, infatti, da un lato annota via via durante la lettura i termini e le espressioni utilizzati nella propria prosa, come certificazione linguistica, e li deposita nei margini del manoscritto²⁸, dall'altro lato prende spunto dal testo stesso per correggere modi ed espressioni usati e conformarli linguisticamente all'originale, rendendo così la *varia lectio* operativa nel corpo stesso del testo. Tra le varie note di certificazione, ne spiccano alcune in cui il cortocircuito tra i due testi è significativo. Non è un caso, ad esempio, che la correzione «dedurre» → «derivare», nell'annotazione alla canzone *Ad Angelo Mai*, sollecitata dall'uso («attivo», specifica Leopardi nella *varia lectio*) di Caro nell'*Apologia*²⁹, occorra proprio in quella nota a «Incombe», di «timbro montiano», che legittima la derivazione, per l'appunto, lessicale dal latino, usato dai «buoni scrittori» e documentato da Forcellini; e che alla definizione del verbo «Derivare» Monti dedichi un paragrafo della *Dedicatoria*, in cui critica la Crusca per «avere dato a Derivare la sola neutra significazione, senza punto considerarne la principale, cioè l'attiva», ben documentata invece dal latino: «De rivo deducere: che in italiano, usato propriamente, vale Tirare dal rivo [...] e figuratamente De-

durre a guisa di rivo, se l'adoperi in senso attivo e Discendere a guisa di rivo, se l'adoperi in senso neutro» (*Proposta*, pp. XLVII ss.).

Diversa la fenomenologia della correzione di un passo della conclusione della lunga nota, nel *Bruto minore*³⁰, a «ferrata necessità» (quella in cui è direttamente implicato Monti), che così recita nella versione definitiva del manoscritto (§ 169): «Da tutte le sopradette cose conchiuderemo, a parer mio, che la voce *ferrato* posto per *ferreo*, non tanto che si debba riprendere, ma nella poesia specialmente, s'ha da tenere per una dell'eleganze della nostra lingua». L'espressione *non tanto che si debba* risulta dalla correzione dell'originario *non che s'abbia*, per cui Leopardi produce attestazioni dall'*Apologia* con ben tre occorrenze: «non tanto che s'abbia. | Caro Apol. p. 25. 176. 258»³¹.

Nella canzone VII, *Alla Primavera*³², la citazione più ampia ed esplicita è riservata all'annotazione che accompagna il v. 2 della stanza V: «Le varie note / Dolor non finge», per sostenere la legittimità di «finge» per «forma, foggia», che «non è roba di Crusca», ma farina di Rucellai, nelle *Api*, e di Speroni, nei *Dialoghi d'Amore*, che usano *fingere per formare*³³:

[§ 205] È similmente del Caro nell'*Apologia* (f); la quale, avanti che uscisse, fu riscontrata coll'uso del parlar fiorentino e ritoccata secondo il bisogno da quel medesimo (g) che nell'Ercolano fece la famosa prova di rannicchiare tutta l'Italia in una porzione di Firenze. *E le* (voci) *nuove*, e *LE nuovamente FINTE*, e *le greche*, e *le barbare*, e *le storte dalla prima forma e dal proprio significato tal volta?* Dove il Caro ebbe l'occhio al detto di Orazio (h) *Et nova FICTAQUE NUPER habebunt VERBA fidem, si graeco fonte cadant, parce detorta*.

(f) Parma 1558, p. 25.

(g) Caro Lett. famil. ed. Comin. 1734, vol. 2, let. 77, p. 121.

(h) De arte poet. v. 52³⁴.

Si tratta del medesimo passo dell'*Apologia* servito a Monti di modello per la difesa dei latinismi e dei barbarismi nella *Dedicatoria*, che Leopardi riprende puntualmente, sostanzando il luogo con un rimando alla poetica oraziana.

Da questo punto in poi le citazioni dell'*Apologia* scompaiono (salvo un generico riferimento nella *varia lectio* del testo dell'*Inno ai Patriarchi*)³⁵, come se dopo il maggio del 1822 non fosse più servita all'autore che prima ne aveva fatto così ampio e documentato uso. Non è improbabile che proprio la revisione fiorentinizzante di Varchi abbia fatto ritenere a Leopardi

inopportuna la continua certificazione linguistica da quel testo, che non presentava più, come l'epistolario di Caro, una lingua «naturale», ma una lingua «affettata». Il primo semestre del 1822 è quindi il periodo di maggiore utilizzo dell'*Apologia*, come mostrano anche i riferimenti presenti nello stesso arco di tempo nello *Zibaldone*, su cui è utile ora appuntare l'attenzione.

La riflessione leopardiana sui barbarismi

Di quanto Leopardi avesse riflettuto sull'*Apologia* durante la stesura delle *Annotazioni* danno testimonianza le riflessioni sui «barbarismi» scritte in tre giorni alla fine del mese di giugno del 1822, e precisamente dal 29 giugno al 2 luglio; riflessioni che occupano una quarantina di pagine del manoscritto dello *Zibaldone*³⁶. È qui che si misurano l'efficacia del tramite montiano per la mediazione del testo di Caro, e l'originalità del pensiero di Leopardi.

La domanda a cui Leopardi vuol dare risposta in quello che si può definire, per ampiezza e compiutezza, un vero e proprio trattatello sui barbarismi è infatti la seguente: «Per qual cagione il barbarismo reca inevitabilmente agli scrittori tanta trivialità di sapore e ripugna sì dirittamente all'eleganza?» (*Zibaldone*, p. 2500). Non si tratta, come potrebbe sembrare a prima vista, di una smentita di quanto affermato da Caro e Monti – ovvero la legittimità dell'uso dei barbarismi –, né di quanto affermato altrove dallo stesso Leopardi, che non più di un anno prima, il 17 luglio 1821, aveva sostenuto «che l'eleganza propriamente detta deriva sempre dal pellegrino e diviso dal comun favellare, il che per un verso o per un altro è sempre qualcosa d'irregolare, sia perché quella parola è forestiera, e quindi è, non dirò contro le regole, ma irregolare, o fuor delle regole l'usarla; sia perché quel modo è nuovamente fabbricato comunque si voglia» (*Zibaldone*, p. 812), quanto piuttosto dell'approfondimento della propria «teoria della grazia, derivante da quello ch'è fuor d'uso» (*Zibaldone*, p. 2521), su cui Leopardi meditava sin dal 1820 (*Zibaldone*, pp. 198-203, nota del 4-9 agosto 1820). Teoria che è alla base della poetica delle *Canzoni* del 1824, e di una riflessione storicizzante sulla lingua del Cinquecento, sollecitata proprio dalla lettura dell'*Apologia*, che produce lo scarto rispetto alla teoria linguistica della *Proposta*. Vediamola quindi partitamente³⁷.

Leopardi precisa, innanzitutto, che per barbarismi intende «l'uso di parole e modi stranieri, che non sieno affatto alieni e discordi dall'indole della propria lingua, e degli orecchi nazionali, e delle abitudini», vale a dire, ad esempio, «gallicismi (cioè parole e modi francesi italianizzati, e non già trasportati p.e. colle stesse forme e terminazioni e pronunziazioni francesi». Qual è allora il motivo per cui il barbarismo «distrugge l'eleganza», nonostante «non solo il pellegrino giovi all'eleganza, ma questa non ne può fare a meno, e non viene da altro che da *un parlare ritirato alquanto (più o meno) all'uso ordinario*»? Leopardi distingue al proposito due tipi di barbarismo, quello «de' primi e classici scrittori» (come i provenzalismi di Dante), che essendo «veramente un parlar pellegrino [...] è sempre [...] non solo compatibile coll'eleganza, ma vera fonte di eleganza»; e un secondo barbarismo introdotto «dagli scrittorelli che non istudiano [...] e vogliono passar per autori alla moda» in una lingua già formata (come accade per l'odierna lingua italiana), in modo che tali voci non risultano più pellegrine, ma volgari e ineleganti:

E laddove la prima volta, quand'esso non era volgare, riusciva elegante, e più elegante di quel ch'era nazionale, questa seconda volta il puro nazionale riesce molto più elegante del forestiero, non già come puro né come nazionale (ché queste qualità non furono mai cagione di eleganza), ma come non volgare, come *ritirato dall'uso corrente e domestico*, come proprio oramai de' soli scrittori, e questi anche pochi.

Siamo vicini ai concetti sostenuti da Caro nell'*Apologia* a Castelvetro, ripresi da Monti nella *Dedicatoria al Trivulzio* della *Proposta*, e qui operanti fino al calco lessicale, laddove la "grazia" e il *parlare ritirato alquanto (più o meno) all'uso ordinario*, sono modellati sul medesimo passo:

Negatelo uoi? Aristotile, si ne la Poetica, come ne la Rettorica; non dice egli de le uoci forastiere, che si debbono ammettere? & non tanto, che proibisca l'uso loro; ne' poemi spetialmente, non lo loda? non comanda, che ui siano mescolate de le lingue (che sotto questo nome sono intese da lui) per *dar gratia al componimento*, & farlo più diletteuole, & più *ritirato dal parlare ordinario*? non rende la ragione, perche *piu dilettauo* le compositioni cosi fatte, che l'altre, con quella bella similitudine de' paesani, & de forastieri? (Caro, *Apologia*, p. 25).

Niuno adunque si meravigli se dal Catalogo delle Opere classiche si sbandirono principalmente quelle che più abbondavano di merce non fiorentina. Si sbandiro-

no [...] le belle e tante versioni dal Latino e dal Greco d'Annibal Caro: e perché? Perché copiosissime di scelti vocaboli *peregrini* che sfatavano quelli del volgo. Si sbandì la sua Apologia contra il Castelvetro: e perché? Per ché in quello scritto ei difende la facoltà di creare (sotto le regole del giudizio) nuove parole, e consiglia con *Aristotele l'accettazione delle straniere*, purché sieno pratiche del paese; e non solamente le parole, ma le figure ancora del dire (Monti, *Proposta*, p. 259).

Finalmente non è ella cosa conosciutissima che alla poesia non solo giova, ma è necessario il *pellegrino* delle parole delle frasi delle forme (niente meno che delle idee), per fare il suo stile elegante e distinto dalla prosa? Non lo dà per precetto Aristotele? (Caro, Apolog. p. 25) (*Zibaldone*, p. 2518).

Ma siamo anche lontanissimi dalle medesime idee, perché Leopardi non tratta dei barbarismi in generale, ma relativizza il canone estetico alla concreta situazione storica. Quello che un tempo poteva essere «elegante» perché «forestiero», ora, che la poesia corrente abbonda di barbarismi, «tante voci forestiere, sono appunto le più volgari, giornalieri, correnti, usuali voci e maniere della nostra favella presente» (*Zibaldone*, p. 2519):

Oggi, p.e. fra noi, chi scrive con purità, scrive elegante, perché chi scrive italiano in Italia scrive pellegrino, e chi scrive forestiero in Italia scrive volgare. | Dal che si deve abbattere l'errore di quelli che pretendono che v'abbia principii fissi ed eterni dell'eleganza [...]. Non v'ha principio fisso dell'eleganza, se non questo (o altro simile) che non si dà eleganza senza pellegrino (*Zibaldone*, pp. 2512-3).

Ne discende che la «ricchissima, fecondissima, potentissima, regolatissima, e al tempo stesso variatissima, poetichissima e naturalissima lingua del cinquecento» ai suoi tempi fu considerata corrotta, stimando invece buona lingua quella del Trecento, mentre nei tempi correnti «tanto più piacciono i cinquecentisti quanto più seguono l'uso del loro secolo, e meno imitano il trecento». Ed è ancora Caro, di cui Leopardi rivendica l'origine «*marchigiana* e di piccola terra», a fornire un esempio di lingua «graziosa»:

Or vedasi nell'esempio del Caro non Fiorentino, come era bella e graziosa questa lingua *nazionale del cinquecento*, ch'allora si disprezzava, e diceva il Salviati che bisognava scordarsene e lavarsene gli orecchi, né più né meno di quello che ci dicano oggi della nostra moderna. Certo è che nessun Fiorentino né del trecento né del 500 né d'altro secolo scrisse mai così leggiadramente e perfettamente come scrisse il Caro Marchigiano e di piccola terra, tanto le cose studiate, quanto le non

istudiate; vero apice della prosa italiana, e che anche oggidì, letto o bene imitato, è fresco e lontanissimo dall'affettazione la più menoma, come s'oggi appunto scrivesse (*Zibaldone*, p. 2525).

È per questo che le sue lettere familiari, in cui «poneva meno studio» e che considerava di lingua impura perché corrente, sono invece quelle «più grate a leggersi», perché «quello stile e quella lingua gli erano naturali, e sue proprie, non altrui, cioè proprie del suo secolo e della sua nazione» (*Zibaldone*, p. 2527). Ed è qui che si misura lo scarto con Monti, che – come abbiamo visto – privilegiava invece le lettere ufficiali di Caro, considerate il massimo esempio di volgare illustre italiano, da cui l'esiguità delle citazioni dall'epistolario nella *Proposta*, di contro alla messe di citazioni nelle *Annotazioni*. Le considerazioni leopardiane sull'eccellenza linguistica delle lettere di Caro muovevano da lontano, come testimonia un passo della lunga lettera a Giordani del 30 aprile 1818, in cui il ventenne poeta aveva dichiarato senza false modestie:

E similmente componendo, se io vorrò seguir Dante, forse mi riuscirà farmi proprio quel linguaggio e vestirne i pensieri miei e far versi de' quali non si possa dire, almeno non così subito, questa è imitazione, ma se vorrò mettermi a emulare una lettera del Caro, non sarà così.

E questo in quanto per tradurre prosa è necessario un «più lungo esercizio ed assai più lettura, e forse anche (che a me pare necessarissimo) qualche anno di dimora in paese dove si parli la buona lingua, qualche anno di dimora in Firenze» (*Epistolario*, lettera 60, p. 96).

Il trattatello sui barbarismi, che da questo punto di vista costituisce il versante teorico delle *Annotazioni*, stante anche la contiguità cronologica, sviluppa la poetica delle *Canzoni* del 1824, in cui si fondono temi e riflessioni che si erano dispiegati dall'*Apologia* alla *Proposta*, ma con una differenziazione importante. Nonostante le puntuali coincidenze lessicali, che poggiano a favore di un diretto utilizzo dei due testi considerati, lo scarto costituito dalla riflessione leopardiana è imponente, a misura di un pensiero linguistico che viaggia sempre in parallelo alla concreta occasione poetica e di un atteggiamento decisamente alieno dai pedantismi dei cruscanti e dei loro stessi correttori: il «peregrino» della *Dedicatoria al Trivulzio* non è il «pellegrino» di Leopardi, i termini più «ritirati dall'uso» dell'*Apologia* di Caro non sono la lingua più «ritirata dall'uso

corrente e domestico» teorizzata nello *Zibaldone*. Scopo della *Proposta* era, attraverso la rettificazione degli errori della Crusca, fornire le basi teoriche di costruzione di un volgare letterario illustre, che si sostanziasse degli apporti di una tradizione letteraria non canonizzata dalla Crusca, ma egualmente normativa; scopo di Leopardi è costruire la propria lingua poetica e difenderne la legittimità con il ricorso al modello costituito dai «buoni scrittori», nella misura in cui tale modello poteva dirsi naturale e non un'affettata corruzione:

La conchiusione e la somma del discorso si è che in qualunque tempo e in qualunque letteratura è piaciuta una lingua diversa dalla presente nazionale parlata, per bonissima, utilissima e bellissima che questa fosse: e non s'è mai giudicata elegante la scrittura composta delle voci e de' modi ordinari in quel tempo e correnti effettivamente nella nazione, per purissimi che questi fossero [...]. Sicché resta che per lingua pura s'intenda come suo preciso sinonimo la *lingua antica* di una nazione, cioè quella lingua composta per la più parte di voci e modi venuti di fuori, che dagli antichi fu parlata e scritta. E in particolare quella che fu contemporanea della miglior letteratura e cultura nazionale, e in somma quella che fu il risultato, non già dell'abbozzo (ch'ebbe la lingua italiana da' 300isti) ma del perfezionamento dato alla lingua nazionale, massime alla scritta, dagli scrittori e letterati nazionali nel tempo in cui maggiormente e precisamente fiorì la letteratura e coltura nazionale, che fu per noi il 500 (*Zibaldone*, pp. 2529-30).

Parte seconda

Il metodo delle *Annotazioni*

La formazione delle *Annotazioni*

Un' «“operetta” *sui generis*»

Le *Annotazioni* costituiscono un caso emblematico di rapporto integrato tra filologia e critica. Se è vero infatti che dal 1927, insieme all'edizione dei *Canti*, Francesco Moroncini ha procurato agli studiosi un'edizione critica dei manoscritti e delle stampe delle *Annotazioni*, è altrettanto vero che proprio i criteri con cui era stata condotta tale edizione, pur meritoria e accurata, soprattutto se si considera il suo carattere pionieristico, hanno inibito fortemente l'interesse critico per il testo, oggetto negli anni di pochi, selezionati contributi¹, nei quali, tuttavia, l'attenzione si è concentrata sulla sola stampa bolognese, lasciando in secondo piano i manoscritti, in particolare quello napoletano delle *Annotazioni* che documenta l'ultima versione a noi nota del testo.

L'edizione moronciniana, che dei *Canti* riproduceva la struttura e la lezione (ricostruita geneticamente attraverso un apparato di tipo “verticale”) dell'ultima stampa pubblicata a Napoli dall'autore (N₃₅), disponeva le *Annotazioni* alla fine del singolo componimento a cui erano riferite, smembrando così l'unità di un'opera nata, costruita e pubblicata organicamente.

Nella stampa bolognese delle *Canzoni*, infatti, le *Annotazioni* si leggevano alla fine del testo, l'una di seguito all'altra, inserite – come abbiamo visto – in una cornice strutturale costituita dall'allocuzione al lettore («Non credere, lettor mio, che in queste Annotazioni» ecc.). Sul fatto che si trattasse di un'opera unitaria fa fede la ristampa che Leopardi ne diede l'anno dopo l'uscita delle *Canzoni*, sulle pagine del “Nuovo Ricoglitore”, e che fosse opera strettamente legata alla sua prima stagione poetica, e alla nascita di una nuova “lingua della poesia”, è testimone la sorte che il poeta riservò alle *Annotazioni* nelle edizioni successive, riutilizzando del testo solo quanto poteva essere utile a fini esplicativi. Nell'edizione fioren-

tina dei *Canti* del 1831, infatti, veniva eliminata la parte generale linguistica, e le sole note mitologico-erudite erano dislocate alla fine di ogni testo; nell'edizione napoletana del 1835 Leopardi riscriveva invece integralmente le note, disponendole alla fine del volume insieme ad altre riguardanti i testi successivi alle *Canzoni*.

Delle singole annotazioni, inoltre, Moroncini presentava l'ultima lezione del manoscritto, affidando all'apparato a piè di pagina la rappresentazione delle correzioni introdotte nell'edizione bolognese e in quella definitiva del "Nuovo Ricoglitore", unificando così elaborazione manoscritta ed elaborazione a stampa.

Si deve a Domenico De Robertis – la cui edizione critica dei *Canti* del 1981 presenta tuttavia la sola edizione delle stampe accompagnate dalla riproduzione dei manoscritti – il primo scavo approfondito sugli autografi, che ha portato all'edizione critica diretta da Franco Gavazzeni (*Canti*, Gavazzeni, spec. 2, pp. 83-259: *Appendici*). D'altra parte, gli studi di Luigi Blasucci e di Teresa Poggi Salani hanno contribuito a fare luce sulla specifica natura del testo, che, svincolato dalla sudditanza con le note delle *Canzoni* depositate sugli autografi (che non forniscono alle *Annotazioni* materiale di sostanza), è stato restituito alla sua individualità. Una diversità di destinatario (il poeta e i lettori per le note delle poesie, i «pedanti» dell'Accademia della Crusca per le *Annotazioni*, di cui si rivendica una legittimità d'uso non certificata dal *Vocabolario*), di scopo (un'«autoverifica» linguistica per le note autografe, una «documentazione delle carenze della Crusca» per le *Annotazioni*) e di stile (serio nelle *Note*, comico-satirico nelle *Annotazioni*) – come ha sottolineato in particolare Blasucci (1996a, pp. 50-5) – fa delle *Annotazioni* il primo testo in prosa in cui Leopardi si misura in modo diretto con il mondo culturale, e specificamente linguistico, suo contemporaneo. Un testo nato per giustificarne un altro, che a mano a mano diventa un banco di prova di tutta la lingua dell'autore, del suo codice di comunicazione.

La comparazione tra le note delle *Canzoni* e le *Annotazioni*, infatti, è più produttiva se si confrontano fra loro i due autografi, che mostrano un analogo modo di lavorare sul testo. Il manoscritto delle *Annotazioni* ha tutte le caratteristiche note autografe delle *Canzoni*, come già notava De Robertis (1998b, p. 143):

la conferma [...] e la riprova dell'essenzialità e simultaneità della riflessione linguistica al processo di formazione testuale, sono date dalle *Annotazioni*, si hanno

cioè in sede metalinguistica. L'esplorazione s'estende alla lingua della prosa, della riflessione e dell'analisi, interessa i termini e i modi del discorso sulla lingua, la ricerca di questo discorso, le sue vicende e le sue varianti. Da questo punto di vista l'autografo delle *Annotazioni* non differisce da quelli delle *Canzoni*, e quella prosa si presenterà altrettanto "sperimentale" che la poesia che gli ha dato occasione.

Leopardi, infatti, deposita nei margini del testo manoscritto, sia in poesia sia in prosa, varianti, catene sinonimiche, osservazioni, autocommenti, rimandi a fonti linguistiche da utilizzare in fase di correzione del testo, ma anche in seguito. Prova ne sia il fatto che nel manoscritto delle *Annotazioni* non vengono apposte note di citazione solo alle locuzioni e ai termini citati dalle poesie, ma anche a espressioni e locuzioni utilizzate nella prosa stessa delle *Annotazioni*, come promemoria e giustificazione del proprio *usus scribendi* di fronte a critiche future. Di conseguenza, il destinatario del testo non è solo il lettore «pedante», ma anche lo stesso poeta, che potrà utilizzare il manoscritto come un vero e proprio "deposito" di certificazioni linguistiche (pochissime delle quali entrano nel testo a stampa). Già Moroncini, infatti, aveva messo in luce come le *Annotazioni* fossero il sedimento di un lavoro di letture e spogli linguistici di straordinaria ampiezza, in cui il progetto iniziale di autocommento delle *Canzoni*, in seguito all'arricchimento continuo di esempi e note di citazione, diventa gradualmente un deposito di *auctores*, un canone letterario personale da contrapporre a quello ufficiale e cruscante.

Anche in questo caso, però, le considerazioni svolte sul solo testo a stampa vanno integrate con quelle derivanti dall'analisi del manoscritto. Le osservazioni di Poggi Salani² sul canone prevalentemente cruscante degli autori citati nell'edizione a stampa vengono completate dalla ricchissima messe di dati offerta dalle note di citazione e dalla *varia lectio* dell'autografo napoletano; dati che, combinati con gli *Elenchi di lettura* stesi dallo stesso Leopardi, permettono di ricostruire la genesi del testo e istituire ulteriori elenchi di letture ricavabili dalla *varia lectio* del manoscritto.

È proprio il rapporto combinato fra testo, correzioni e *varia lectio* (costituita da elementi diversi ma interrelati, come le varianti alternative, le note metatestuali e le note di certificazione linguistica) a fornire ulteriori elementi di indagine per una più approfondita comprensione del testo. Un *habitus* mentale (significativo di un atteggiamento psicologico non ingiustificato per isolamento culturale e ricerca di credenziali poetiche accreditabili al mondo letterario) che finisce per diventare fin ossessivo,

e compulsivo, tanto che non vi sarà espressione o locuzione del testo per la quale il poeta non avrà provveduto ad annotare, a memoria futura, gli esempi certificativi, le “prove” di quel legame con la tradizione letteraria che garantiva la legittimità di *tutta* la sua operazione linguistica.

Alla luce di queste considerazioni, perciò, lo studio del manoscritto reso possibile dall'edizione Gavazzeni, ha restituito alle *Annotazioni* la loro individualità, evidenziando la genesi compositiva di una delle opere più originali e oltranzistiche tra quelle del poeta: «un’“operetta” *sui generis*, con gl’ingredienti del riso, del sorriso, della dottrina e della favola» (Blasucci, 1996a, p. 59), testimone insieme agli autografi dei *Canti* di quella «sudatissima e minutissima perfezione nello scrivere» (*Epistolario*, lettera 577 del 4 agosto 1823, p. 738) di cui Leopardi lamentava la fatica e, in certi momenti, anche l’inutilità, ma senza la quale, riconosceva, gli era impossibile comporre.

I tempi di composizione

L’elaborazione delle *Annotazioni* si stende per circa un biennio, dal gennaio 1822 al 5 dicembre 1823, data in cui Leopardi licenzia il manoscritto delle *Canzoni* a Brighenti, per stamparlo poi, con ritardi e dilazioni, solo nell’agosto del 1824 (B24). Può essere utile, ai fini di una ricostruzione più precisa della cronologia del testo, che si scandisce parte di seguito, parte in parallelo all’elaborazione delle *Canzoni*, ripercorrere – dal punto di vista delle *Annotazioni* – i tempi di composizione del volume: le tre “forme” che abbiamo individuato, e che è possibile seguire parallelamente nella tavola 1 (cfr. *infra*, *Appendice*).

Dal settembre-ottobre 1818 al gennaio 1822, infatti, si colloca la stesura delle prime sette canzoni, un arco di tempo molto ampio in cui Leopardi, insieme alla nascita di una nuova lingua poetica, matura la necessità di difendere tale lingua dagli attacchi dei «pedagoghi» e dei «pedanti». Alcune sollecitazioni, come abbiamo già visto, concorrono ad affilare le armi dialettiche del giovane poeta. Ripercorriamole brevemente: la contestazione da parte di Giordani di due passi della canzone *Sul monumento di Dante*, vv. 97-98 e 139 (difesi nella lettera del 19 febbraio 1919); la segnalazione del biscugino Francesco Cassi di «alcuni pochissimi nòi, che, a suo parere, mal si locavano in mezzo a tant’oro» (Blasucci, 1996a, p. 53) e tra di essi quei

«poco dolci e poco nobili vocaboli di *procombere*, di *scalpro*, di *smozzicare*, di *evviva evviva*, e di *sollazzo*» (*Epistolario*, lettera 283 del 25 marzo 1819, p. 282); l'anonima recensione della canzone *Ad Angelo Mai* nel "Giornale arcadico" (quaderno XXIII, novembre 1820), redatta in realtà dal segretario della rivista, Salvatore Betti, che sosteneva che «qualche cosa potesse ancora desiderarsi nell'opere sue, così intorno il modo d'esporsi chiaramente que' suoi forti concetti, come intorno la purità della lingua»; la lettura infine della *Proposta* montiana a partire dal marzo 1821, documentata da riferimenti e citazioni dal maggio-dicembre 1821 nello *Zibaldone*.

Terminata la composizione delle prime sette *Canzoni*, Leopardi mette mano a un testo che doveva essere qualcosa di più di una serie di note esplicative e di commento, ma piuttosto un vero e proprio trattato di lingua, nelle forme accreditate dalla *Proposta*, di cui – come abbiamo visto – riprendeva in parte l'andamento dialogico, la vivacità di scrittura e l'ironia, elementi che avrebbero poi trovato collocazione nella prosa passionatamente raziocinante delle *Operette morali*.

Se nel marzo 1822 la lavorazione viene interrotta dalla stesura della *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*, entro il maggio successivo – e più precisamente prima del 19, data di conclusione della stesura dell'*Ultimo canto di Saffo* – prende corpo la "seconda forma" delle canzoni, la forma «Recanati 1822». Il manoscritto napoletano che accoglie la principale redazione autografa delle *Annotazioni* testimonia una prima fase di composizione del testo comprendente le annotazioni alle prime sette *Canzoni*, concluse con un *Congedo* al lettore (pp. 34-5) e diverse aggiunte alle medesime (pp. 35-48).

È del 10 giugno 1822 la prima citazione esplicita del testo: nello *Zibaldone* (p. 2468) Leopardi riporta l'annotazione a «ferrata necessità», v. 31 della strofa III del *Bruto minore* (in particolare a un concetto espresso alla c. 22 del manoscritto napoletano), dove fa riferimento alle «annotazioni alle mie *Canzoni*», che quindi ha già sicuramente scritto a questa data fino a p. 22 (ma, come si è detto, probabilmente fino a p. 48). Del 29 giugno 1822 è invece l'utilizzo, sempre nello *Zibaldone* (p. 2522), del *Discorso sopra i varj accidenti della sua vita* di Tasso, frequentemente citato nella *varia lectio* delle *Annotazioni*.

Da questo momento in poi la composizione delle *Annotazioni* si scandisce in parallelo a quella degli ultimi tre testi, composti i primi due l'uno di seguito all'altro entro l'estate del 1822 (l'*Ultimo canto di Saffo* è terminato il 19 maggio, l'*Inno ai Patriarchi* è del luglio successivo); e l'ultimo, *Alla*

sua donna, al ritorno dal viaggio a Roma nel settembre 1823. Dal novembre 1822 all'aprile 1823, infatti, Leopardi prosegue il lavoro di aggiornamento e integrazione del testo delle *Annotazioni*, forte delle possibilità bibliografiche offerte dalla capitale. Nel febbraio 1823, come abbiamo visto, progetta anche un'edizione delle *Canzoni* – è la “terza forma” delle *Canzoni*, la forma «Roma 1823» –, ma la ristrettezza culturale dell'ambiente romano – come scrive a Giordani il 4 agosto 1823 – decreta il fallimento di quel progetto, la rinuncia alla prosecuzione di qualsiasi altro lavoro linguistico, e blocca «timore e speranza» di stampare quel «tometto di versi» che, come abbiamo detto, aveva già avuto il visto della Censura.

È nel settembre-novembre 1823, dopo la composizione di *Alla sua Donna*, che il progetto di un'edizione delle *Canzoni* si concretizza, ma è solo il 5 dicembre 1823 che Leopardi licenzia il libro delle *Canzoni* con le *Annotazioni*. A partire dai primi mesi del 1824 la storia della stampa bolognese delle *Canzoni*³ si intreccia con quella della stesura delle *Operette morali*, di cui, nel gennaio, Leopardi inizia a stendere la *Storia del genere umano*. Vari ritardi di Brighenti procrastinano la stampa, come si è detto, fino all'agosto 1824.

Che Leopardi volesse dare maggior risalto all'operazione linguistica intentata nelle *Annotazioni* lo dimostra la pubblicazione nel settembre 1825 sul “Nuovo Ricoglitore” di una ristampa del testo, accompagnata da una *Presentazione* d'autore (una sorta di “autorecensione”) e dalla riedizione della *Canzone* X (*Alla sua donna*): «la più breve di tutte, e forse la meno stravagante, eccettuato il soggetto». È questa l'ultima immagine del testo rispecchiante la volontà dell'autore in relazione all'unitarietà dell'opera.

Gli autografi napoletani

Per capire la formazione del testo che costituisce l'atto di fondazione del nuovo linguaggio poetico leopardiano è necessario guardare più da vicino il manoscritto e cercare di capirne la particolare composizione. Gli autografi che ci testimoniano il testo delle *Annotazioni* (AN C.L. XII.6 e AN C.L. X.1.3), depositati presso il Fondo leopardiano della Biblioteca nazionale di Napoli, si sono formati, come già scriveva De Robertis (*Canti*, De Robertis, 2, p. 219), «per successive integrazioni».

Anche la consistenza del manoscritto mostra diverse fasi di composizione: le prime due pagine del testo, infatti (AN C.L. XII.6), recanti il preambolo e le annotazioni alla *Canzone* I, a esclusione delle ultime tre righe, sono affidate a un bifoglio di grandi dimensioni (273 × 210 mm), scritto sulle sole prime due facciate (numerate dall'autore 1 e 2). Seguono poi 17 bifogli di formato più ridotto (191 × 132 mm), con numerazione autografa da p. 3 a p. 70 (AN C.L. X.1.3), una carta di maggiori dimensioni (228 × 159 mm), scritta su *recto* e *verso*, numerata dall'autore 71-72, e infine un bifoglio identico ai precedenti in serie (191 × 132 mm), scritto sulle sole prime due pagine, numerato dall'autore 73-74.

L'ipotesi di Moroncini, che le prime due pagine fossero state scritte «da ultimo, e premesse a guisa di cappello al resto delle annotazioni» (*Canti*, Moroncini, 2, p. XL), non trova conferma nel contenuto delle pagine stesse, che non recano solo il preambolo con l'allocuzione al lettore, ma anche le annotazioni alla *Canzone* I, vergate per prime, in una fase iniziale della composizione dello stesso testo poetico (le note aggiunte nelle carte successive – 37^a, 38^a, 48^a, 38^b, 67^a, 68^a, 45^a, 65^a – riguardano versi poi corretti a mano sulla stampa di R18). La prima nota citata a p. 2 («Evviva Evviva») reca inoltre una correzione del numero di verso, da 16 a 18, a testimonianza di una numerazione originaria presente nell'autografo di R18, che non si è conservato. Se quindi la composizione fisica del manoscritto testimonia solo una stratificazione compositiva, più fruttuosa, per la datazione, è l'analisi del testo in relazione al contenuto, congruato con la scansione cronologica prima riassunta.

Le prime 34 carte recano infatti le *Annotazioni* alle *Canzoni* I-VII. Segue un *Congedo al lettore*, alle cc. 34-35 che definisce una prima forma del testo. Nelle carte successive (35-48) si trovano delle *Integrazioni* relative alle *Canzoni* I-VII da aggiungere ai relativi luoghi con una serie di rimandi incrociati. Seguono poi le annotazioni alla *Canzone* VIII (cc. 48-51), altre integrazioni alle canzoni precedenti, VII, III, II e III (cc. 51-55), le annotazioni alla *Canzone* IX (cc. 55-62) con altre più numerose aggiunte alle canzoni precedenti, dalla I alla VIII (cc. 62-71), e infine le annotazioni alla *Canzone* X (c. 71) con ulteriori integrazioni alle *Canzoni* II, VI, VII, VIII e IX (cc. 71-74).

Il seguente indice dà conto della composizione diacronica del testo e della stratificazione del manoscritto:

cc. 1-34	Annotazioni alle <i>Canzoni</i> I-VII	gennaio- maggio 1822
1-3	Annotazioni alla <i>Canzone</i> I (<i>All'Italia</i>)	
3-7	Annotazioni alla <i>Canzone</i> II (<i>Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze</i>)	
7-10	Annotazioni alla <i>Canzone</i> III (<i>Ad Angelo Mai</i>)	
10-12	Annotazioni alla <i>Canzone</i> IV (<i>Nelle nozze della sorella Paolina</i>)	
12-14	Annotazioni alla <i>Canzone</i> V (<i>A un vincitore nel pallone</i>)	
14-28	Annotazioni alla <i>Canzone</i> VI (<i>Bruto minore</i>)	
28-34	Annotazioni alla <i>Canzone</i> VII (<i>Alla Primavera, o delle favole antiche</i>)	
34-35	<i>Congedo al lettore</i> («Lettor mio bello ... a conto della lingua»)	
35-48	Integrazioni relative alle <i>Annotazioni</i> alle <i>Canzoni</i> I-VII, cioè tutte riferite alle cc. 1-34, con due eccezioni dovute a successive integrazioni ⁴	
35-36	Integrazioni a p. 10 (<i>Canz.</i> III, XI, 9)	
36-37	Integrazioni a p. 29 (agg. a <i>Canz.</i> VII, I, 5)	
37	Integrazioni a p. 17 (agg. a <i>Canz.</i> VI, II, 2)	
37-38	Integrazioni a p. 1 (<i>Canz.</i> I, VI, 10)	
38-39	Integrazioni a p. 33 (<i>Canz.</i> VII, V, 12)	
39-41	Integrazioni a p. 6 (<i>corr. su</i> 16) (agg. a <i>Canz.</i> VII, XII, 10)	
41-42	Integrazioni a p. 3 (<i>Canz.</i> I, VIII, 14)	
43	Integrazioni all'integrazione a p. 41 (<i>Canz.</i> I, VIII, 12)	
43-44	Integrazioni a p. 6 (agg. a <i>Canz.</i> II, XII, 13)	
44	Integrazioni a p. 3 (agg. a <i>Canz.</i> II, X, 16)	
45	Integrazioni a p. 68 (<i>corr. su</i> 38) (agg. a <i>Canz.</i> I, VI, 14)	
45-46	Integrazioni a p. 26 (agg. a <i>Canz.</i> VI, III, 1)	
46-47	Integrazioni a p. 9 (agg. a <i>Canz.</i> III, IV, 3)	
47	Integrazioni a p. 11 (agg. a <i>Canz.</i> IV, I, 1)	
47-48	Integrazioni a p. 14 (agg. a <i>Canz.</i> V, V, 5)	
48	Integrazioni a p. 6 (<i>cass.</i>) (agg. a <i>Canz.</i> II, XII, 10)	
48-74	Annotazioni alle <i>Canzoni</i> VIII-X (da integrare «Alla p. 34») e Integrazioni alle <i>Annotazioni</i> precedenti ⁵	
48-51	Annotazioni alla <i>Canzone</i> VIII (<i>Ultimo canto di Saffo</i>)	maggio 1822-luglio 1822
51-55	Integrazioni riguardanti le precedenti sette canzoni	
51	Integrazioni a p. 40 (<i>cass.</i>) (agg. a <i>Canz.</i> VII, XII, 10)	
51-54	Integrazioni a p. 9 (agg. a <i>Canz.</i> III, VI, 3 e III, VII, 5)	
54	Integrazioni a p. 12 (<i>corr. su</i> 40 bis) (agg. a <i>Canz.</i> II, XII, 10)	
54-55	Integrazioni a p. 10 (agg. a <i>Canz.</i> III, XII, 3)	

55-62	Annotazioni alla <i>Canzone IX (Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano)</i>	post luglio 1822
62-71	Integrazioni riguardanti le precedenti otto <i>Canzoni</i>	
62	Integrazioni a p. 12 (<i>Canz. IV, III, 14</i>)	
62-64	Integrazioni a p. 51 (agg. a <i>Canz. VIII, IV, 10</i>)	
65	Integrazioni a p. 45 (agg. all'agg. a <i>Canz. I, VI, 14</i>)	
65	Integrazioni a p. 19 (agg. a <i>Canz. VI, II, 2</i>)	
65-66	Integrazioni a p. 8 (<i>Canz. III, I, 14</i>)	
66-67	Integrazioni a p. 30 (agg. a <i>Canz. VII, II, 2</i>)	
67	Integrazioni a p. 44 (agg. all'agg. <i>Canz. II, X, 16</i>)	
67	Integrazioni a p. 38 (<i>Canz. I, VI, 12</i>)	Roma, novembre 1822-aprile 1823
68-70	Integrazioni a p. 5 (agg. a <i>Canz. II, X, 16</i>)	
70	Integrazioni a p. 53 (agg. a <i>Canz. VIII, VII, 5</i>)	
70-71	Integrazioni a p. 9 (agg. a <i>Canz. III, VI, 3</i>)	
71	Annotazioni alla <i>Canzone X (Alla sua donna)</i> (da aggiungere a p. 62)	post settembre 1823
71-74	<i>Integrazioni</i> riguardanti le precedenti nove <i>Canzoni</i>	
71-72	Integrazioni a p. 40 (agg. all'agg. di p. 39 a <i>Canz. II, XII, 10</i>)	
72	Integrazioni a p. 17 (agg. a <i>Canz. VI, II, 2</i>)	
72	Integrazioni a p. 20 (agg. a <i>Canz. VI, III, 1</i>)	
72	Integrazioni a p. 39 (agg. all'agg. di p. 38 alla <i>Canz. VII, V, 12</i>)	
73	Integrazioni a p. 62 (agg. a <i>Canz. IX, III, 14</i>)	
73	Integrazioni a p. 63 (agg. all'agg. di p. 62 a <i>Canz. VIII, IV, 10</i>)	
73-74	Integrazioni a p. 27 (<i>Canz. VI, IV, 1</i>)	

Come si può vedere dall'indice, l'aspetto esterno del manoscritto conferma la descrizione che nel 1927 ne diede il suo primo editore: «l'autografo è in un apparente disordine, e ha l'aspetto di selva o labirinto dove non è facile trovare il filo per andare avanti, a causa delle continue chiamate che mandano avanti e indietro, delle varie giunte di argomentazioni e citazz. a un medesimo passo, delle non poche correzz. e note nei margini» (F. Moroncini, *Discorso proemiale*, in *Canti*, Moroncini, p. XXXVIII).

Moroncini proseguiva ipotizzando che dall'autografo napoletano Leopardi avesse tratto copia manoscritta da mandare «allo stampatore a Bologna», copia da identificare con l'autografo AR delle prime sei pagine del testo (numerate dall'autore 113-118), conservato presso la casa del poeta a

Recanati. L'ipotesi viene smentita dalla puntuale analisi del manoscritto recanatese condotta da De Robertis nell'edizione del 1984, analisi che ha confermato l'antiorità dell'autografo AR rispetto agli ultimi interventi introdotti su AN XII.6, confluiti in B24. Il testo, quindi, si sarebbe conservato – a differenza della copia in pulito delle *Annotazioni* servita per la stampa di B24, che, come quella dei *Canti*, è andata perduta – proprio perché non definitivo, superato dalle ulteriori correzioni introdotte in AN, da cui pure, inizialmente, era stato dedotto (*Canti*, De Robertis, 2, p. 220, punto c).

L'autografo AN costituisce quindi un testo di lavoro su cui si sono sedimentati interventi successivi, realizzati in modi diversi e in tempi diversi. Scarse, infatti, sono le correzioni immediate sul testo, e più numerose quelle tardive, apposte in interlinea o nei margini destro e sinistro delle pagine, lasciati appositamente bianchi secondo una prassi comune a tutti gli autografi leopardiani.

Il *modus operandi* del poeta, infatti, non è dissimile da quello messo in opera nella composizione delle *Canzoni* (Gavazzeni, 1996, pp. 281-2). Nei margini delle carte del manoscritto AN, lasciate appositamente libere (colonna destra e sinistra, rispettivamente delle pagine sinistra e destra), compaiono "note di citazione", "note compositive" e la *varia lectio*, costituita da varianti alternative, catene sinonimiche, oltre che da rimandi a fonti, per ulteriori luoghi del testo, sia di quello poetico sia di quello in prosa. Le "note di citazione" sono richiamate all'interno da serie di lettere alfabetiche, relative alla prima stesura del testo. Terminata una serie, dalla (a) alla (z), Leopardi ricomincia dalla (a) e così di seguito. Le cc. 1-13 comprendono la prima serie di note; le cc. 13-21 la seconda, le cc. 21-31 la terza, le cc. 31-34 la quarta, che si interrompe alla nota (f) («Fur. Canto 6, st. 73»; cfr. *Appendice*, FIG. 1). Le carte da 34 in poi contengono, come si è visto, le integrazioni alle note precedenti, e le note alle *Canzoni* VIII-X.

Per le integrazioni, numerose e realizzate in fasi successive, Leopardi mantiene la lettera alfabetica relativa al punto di inserimento, contrassegnata però da un asterisco, oppure aggiunge un asterisco alla lettera alfabetica della nota originaria, quando essa precede quella inserita. Giunto alla c. 48, dove ricominciano le *Annotazioni* con la *Canzone* VIII, prosegue dalla lettera (g), perché l'ultima lettera alfabetica applicata alla *Canzone* VII era la (f) «*Pensier* canuto nè molto nè poco SI può quivi ALBERGARE in alcun core». Così come alla c. 56 (*Annotazioni* alla *Canzone* IX) la serie prosegue dalla (l). Nel testo a stampa queste doppie serie di lettere, con e senza asterisco, verranno uniformate a un'unica serie (cfr. *Appendice*, FIG. 2).

Le “note compositive”, parimenti inserite da Leopardi nei margini sinistro e destro delle pagine destra e sinistra, rispettivamente, del manoscritto, richiamate da croci o altri simboli, costituiscono il percorso di costruzione dell’ultima lezione del manoscritto mediante successive aggiunte e integrazioni. Alla fine di un’aggiunta, se manca la nota compositiva, il testo si riallaccia al punto dove è partita la catena dei rinvii.

Le varianti alternative e le catene sinonimiche costituiscono una prassi compositiva leopardiana, attiva nei testi in poesia, ma anche in quelli in prosa. Spesso, dalla congerie di materiali lessicali della *varia lectio* emerge un termine che interagisce con il testo, impiantandosi nella sua correzione; tale “promozione” a testo della *varia lectio* può o meno essere segnalata dalla sottolineatura.

Anche i rimandi alle fonti, depositati nei margini della pagina, costituiscono un serbatoio di informazioni sulle possibili certificazioni linguistiche di espressioni e locuzioni utilizzate nelle poesie e nella prosa stessa delle *Annotazioni*, ma non vengono promossi a “note di citazione” e sono privi, infatti, dell’esponente alfabetico che caratterizza queste ultime.

Prodromi autografi di AN

L’autografo napoletano delle *Annotazioni* (AN C.L. XII.6 e AN C.L. X.1.3) si presenta quindi come un testo composito, cresciuto nel tempo. Alcuni elementi, tuttavia, fanno pensare che esso, o parte di esso, possa essere copia di una redazione ancora precedente, di cui sono sopravvissuti solo pochissimi frammenti.

Si sono infatti conservate due schedule che recano una prima redazione del testo, riutilizzate da Leopardi sul *verso* come supporto per ulteriori note. La prima (AN C.L. X.5.27) contiene una prima redazione della p. 57 e viene utilizzata sul *verso* per annotare una serie di esempi dell’uso di «contrastare a, contrastare con» (*A un vincitore nel pallone*, v. 6; cfr. *Appendice*, FIGG. 3 e 4); la seconda (AN C.L. X.3, cart. [Bir]) reca la continuazione del testo della prima (nota a «E pervicace ingegno»), e sul *verso* annotazioni all’espressione «da un secolo e più siamo fatti servi», della nuova redazione della lettera dedicatoria al Trissino, scritta per B24 (AN C.L. X.3, cart. [Bir]).

Riproduciamo a sinistra i frammenti della prima redazione, perfettamente speculari fra loro, e a destra la corrispondente p. 57 (cfr. *Appendice*, FIG. 5). Per comodità, le correzioni sono interne al testo, le note sotto il testo e la *varia lectio* al piede.

Prima redazione della p. 57

[AN C.L. X.5.27]

57.

nostro Vocabolario, avverti anche questa, che la voce *equo* non si può dire perchè il Vocabolario la scarta, ma ben si possono dire quarantadue voci (*da* quarantatre parole) composte o derivate, ciascheduna delle quali comincia o deriva dalla suddetta voce parola.

[AN C.L. X.3^c]

14. E pervicace ingegno.

Qui non vale semplicemente *ostinato*, ma oltre di ciò vuol dire significa *temerario* e *che v<uol> vuol fare o conseguire quello che non gli tocca*. Orazio nell'ode terza del terzo libro (m): *Non haec iocosae conveniunt lyrae*

(m) v. 69

Tra per oltre. | Crus.

la mette fuori, perchè | non si trova a rimette|re nel Vocabol.

si possono ben dire, | adoperare.

incominciante da | vocale. Crus.

Redazione finale della p. 57

[AN C.L. X.1.3]

57.

STA. Qui *far funesto* significa *funere merge-re*, cioè lo stesso che *uccidere*.

*Verso 10. (*su 9*) Equo.

Tra l'altre facezie del nostro Vocabolario, avverti anche questa, che la voce *equo* non si può dire, perchè il Vocabolario la scarta, ma ben si possono dire quarantadue voci composte o derivate, ciascheduna delle quali comincia o deriva dalla suddetta parola.

15. (*su 14*) E pervicace ingegno.

Qui non vale semplicemente *ostinato* *e *che insiste, dūra e insiste*, (*ins.*) ma oltre di ciò significa *temerario* e *che vuol fare o conseguire quello che non gli *tocca nè gli conviene*. (*da tocca.*) Orazio nell'Ode terza del terzo libro (n): *Non haec iocosae conveniunt lyrae*.

(n) n. 69

è.

ch'è, ed è. ch'|è quanto dire.

facezie. V. For|cell.

lepidezze (Alber.)

la mette fuori non si | trova a rimettere nel | Vocab. la rigetta, ri|fiuta.

si possono | ben dire, ben si posso|no adoperare.

Cias|cuna.

incominciante da | vocale. Crus.

non è.

e *persistente*, | (Forc.) *insistente*, *che* | *insiste* ec, per|severante.

Come si può vedere dal confronto fra le due redazioni della medesima pagina, le correzioni della prima redazione passano sistematicamente nella seconda, che reca tuttavia anche lezioni individuali, aggiunte sul testo base o conseguenti a un cambiamento del testo precedente (come gli esponenti alfabetici delle note). Le due redazioni di p. 57, inoltre, non sono perfettamente speculari, e la seconda reca nuove note di *varia lectio* o un ampliamento delle precedenti.

Tuttavia, il formato della carta e lo specchio della pagina fanno pensare a due stesure composte non molto tempo dopo l'una dall'altra, o piuttosto alla riscrittura di una parte del manoscritto effettuata in tempi ravvicinati.

Le Appendici

Tra gli autografi leopardiani conservati presso la Biblioteca nazionale di Napoli vi sono anche varie schedule e carte sciolte, recanti appunti linguistici e note. Una parte di questi – che (*Canti*, Gavazzeni) riproduce nelle *Appendici* – è direttamente collegata alle *Annotazioni*, e comprende inserimenti ed esempi da aggiungere al testo dell'autografo napoletano. Vediamole partitamente.

L'*Appendice* I (AN C.L. XI.10bis.h¹1-2) riporta la locuzione «a paragone che» (p. 11^b, 109), per cui produce esempi dal trattato sull'*Oreficeria* di Cellini, dalle *Opere* di Casa, da Petrarca e Boccaccio. L'*Appendice* II (AN C.L. X.5.2δ.1) reca invece note a locuzioni e termini utilizzati alla p. 18 dell'autografo a proposito dell'uso del participio «ferrato» in «ferrata necessità»: «massimamente», «ha per usanza», «Primieramente la nostra lingua *ha per usanza* di mettere i participii, *massimamente* passivi, in luogo de' nomi aggettivi (come praticarono i Latini), e per lo contrario i nomi aggettivi in luogo de' participii» (18^a, 142); e a p. 19 una certificazione letteraria dell'uso di «privato» per «privo» (18^a, 143). Gli esempi sono tratti dalle *Api* di Rucellai, dall'*Eneide*, da Buommattei, da Casa (sonetti e lettere) e dal *Trattato della compunzione del cuore* di Giovanni Grisostomo.

Nell'*Appendice* III (AN C.L. X.12.10) viene offerto un esempio tassiano e uno dal *Furioso* per l'uso di «aurato» e «argentato», trattato a p. 19 dell'autografo, mentre l'esempio citato dalla *Gerusalemme* XVIII,21 è aggiunto in una delle ultime pagine dell'autografo napoletano: «Un cotal ponte che il Tasso chiama *dorato*, so certamente che fu *d'oro*, per testimonio del medesimo Tasso, che lo fabbricò del proprio. Ecco (a) *un ponte mirabile appariva, Un ricco ponte D'OR, che larghe strade Su gli archi sta-*

bilissimi gli offriva. Passa il DORATO varco; e quel giù cade» (72^f, 148) (a), *Gerusalemme liberata*, XVIII, 21.

Una spiegazione del termine «bandella» si ha nell'*Appendice* IV (AN C.L. X.12.9), in riferimento a «p. 26.» dell'autografo delle *Annotazioni*, dove infatti leggiamo: «gli arpioni, vale a dire i gangheri, delle porte e delle finestre, come anche le bandelle cioè quelle spranghe che si conficcano nelle imposte, e per l'anello che hanno all'una delle estremità, s'impernano negli arpioni, sieno fatte, e non foderate o fasciate, di ferro effettivo; resta che *ferrato* nel passo che segue, sia detto formalmente in luogo di *ferreo*» (26^b, 167), dove è analogamente commentata anche l'espressione «resta» per «seguita», con un esempio tratto dal *Trattato della compunzione del cuore* di Giovanni Grisostomo.

L'*Appendice* V (AN C.L. X.12.6) fornisce invece esempi all'annotazione «Che stai?» delle pp. 39-40 dell'autografo delle *Annotazioni*, con citazioni dal *Cortegiano*, dalle lettere di Bembo e dall'*Orazione fatta alla militare ordinanza fiorentina l'anno 1528* di Bartolomeo Cavalcanti, dalla *Gerusalemme liberata* e dai *Dialoghi* di Speroni. Ulteriori certificazioni linguistiche della locuzione «nel resto» sono presentate nell'*Appendice* VI (AN C.L. XI.10bis.h¹4) in riferimento a «p. 42 v. 16.» (ovvero p. 42^a, 40): «Circa il resto poi, la voce *abbondare* importa di natura sua quasi lo stesso che *traboccare*, o in latino *exundare*; secondo il quale intendimento è presa in questo luogo della Canzone». Vi sono riportati infatti esempi dalle lettere di Casa, da Isocrate, dal *Trattato dello stile* di Pietro Sforza Pallavicino, dal *Volgarizzamento degli Opuscoli morali di Plutarco* di Marcello Adriani, da un'orazione di Lollio pubblicata nelle *Prose fiorentine*.

La carta su cui si legge l'*Appendice* VII (AN C.L. X.1.3.44bis) è interfolgiata all'autografo delle *Annotazioni*, in riferimento a «p. 44.», e reca vari esempi (*Orazione contra le cortigiane* e *Dialoghi* di Speroni, Petrarca, Tasso, Guicciardini) dell'uso di «spirare» (usato nella *Canzone* III, IV, 3: «A te cui fato aspira / Benigno»). L'annotazione a «scemo» della *Canzone* IV, III, 14: «E di nervi e di polpe | Scemo il valor natio» (62^a, 114), è sostenuta da esempi prodotti nell'*Appendice* VIII (AN C.L. X.12.17), tratti dalle *Orazioni* e dai *Dialoghi* di Speroni.

L'*Appendice* IX (AN C.L. X.12.13), invece, contiene una spiegazione sul significato di «indi», quando è adoperato come avverbio di tempo, a commento dell'uso di «indi che» (*Canzone* VIII, IV, 10), annotato a p. 63^a, 221, mentre la successiva *Appendice* X (AN C.L. X.1.3.63bis), sempre riferita a «p. 63.» e inserita tra le pp. 64 e 65 dell'autografo, reca una serie di esempi dell'uso di «da che». Giunto infatti a spiegare «indi che»

temporale, Leopardi precisa che l'avverbio «da che», che con «d'allora che» e «da poi che» ne è sinonimo, «non è registrato nel Vocabolario», e «perchè fa molto a questo proposito» ne produce un esempio dalle *Lettere familiari* di Caro. La presente schedula integra questo unico esempio con altri tratti dalle *Lettere* di Bembo e di Caro e dai *Dialoghi* di Speroni.

Diverso è il caso dell'*Appendice XI* (AN C.L. X.12.16): una scheda con grafia minuta e fittissima, divisa in due parti. Nella prima parte è riportata una serie di note delle *Annotazioni* con relativi esempi; nella seconda, invece, Leopardi appunta la *varia lectio* delle locuzioni: «a rispetto di», «forza», «volere inferire», «posto appresso a», «far segno», «per rispetto di», di cui vengono sperimentate diverse variazioni, provviste a volte di esempi letterari.

Un confronto puntuale tra le annotazioni della prima parte e l'autografo delle *Annotazioni* permette di seguire la genesi del testo e di concludere che la prima parte dell'*Appendice XI* altro non è che un indice delle iniziali annotazioni del manoscritto, nella loro primissima redazione. Se ripercorriamo la stesura base del manoscritto, ricostruiamo le annotazioni segnate nell'*Appendice XI*, fino alla *Canzone II* (p. 7):

*Appendice XI*Autografo delle *Annotazioni*

Evviva I. 6. 18.

[Canzone Prima]
ivi, 18. Evviva evviva.

Crescere p. aggiungere. II. 3. 17.

[Canzone Seconda]
III, 16. Come a la mente accesa
Crescerà novi raggi e novo ardore?
Crescere o vero *accrescere* detto così
nel sentimento d'*aggiungere*

Spirerà. II. 4. 1.

IV, 1. Voi spirerà l'altissimo subbietto.

rassomigliare neut. assol. 10. 17

X, 16. Al cui supremo danno
Il vostro solo è tal che rassomigli.

vorago. v. Alberti. II. 9.

XI, 9. Vorago

sollazzo. II. 14.

XI, 13. Dimmi, nè mai rinverdirà quel
mirto
Che tu festi sollazzo al nostro
male?Che stai? Baldi p. 196. fine, 209. - 12. 10.
solo p. solitario. 12. 14.XII, 10. Che stai?
ivi, 13. Se di codardi è stanza,
meglio l'è rimaner vedova e sola.

A differenza dalle altre *Appendici*, quindi, la prima parte dell'*Appendice XI* è stata redatta in una *fase iniziale* della composizione del testo, corrispondente alla lezione base del manoscritto delle *Annotazioni* (ne deriva la non corrispondenza di alcuni numeri di verso, modificati nella redazione finale) di cui fornisce una sorta di indice iniziale delle voci annotate.

Note di citazione, *varia lectio* e stratificazione diacronica

Se analizziamo il manoscritto dal punto di vista paleografico, possiamo ricavare dati interessanti sulla sua composizione. Le grafie confermano infatti la stratificazione dell'autografo, permettendo di stabilire una cesura del testo all'altezza della p. 63, dove la penna con inchiostro più spesso e scuro, con cui è generalmente vergato tutto il testo, viene abbandonata a favore di una penna dal tratto più fine e dall'inchiostro più chiaro, la stessa con cui Leopardi introduce alcuni interventi nelle pagine precedenti: varianti e note del testo, *varia lectio*.

Ripercorrendo le "note di citazione" e le fonti linguistiche della *varia lectio* è possibile isolare una serie di autori e opere aggiunti tardivamente, come inserzioni e correzioni del testo già scritto, o che figurano a testo a partire da p. 63.

L'indice del manoscritto sopra presentato segna da p. 62 in poi una cesura anche dal punto di vista testuale. Dopo la stesura delle annotazioni all'*Inno ai Patriarchi* (successiva al luglio 1822), che occupano le pp. 55-62, Leopardi affida alle pp. 63-71 numerose integrazioni alle annotazioni apposte alle otto canzoni precedenti. Le scarse annotazioni alla *Canzone X* (*Alla sua donna*), che si leggono a p. 71, sono sicuramente successive al settembre 1823, data di composizione del testo; ragion per cui la decina di pagine precedente è stata presumibilmente scritta tra il luglio 1822 e il settembre 1823.

Non è improbabile che tale cesura del testo coincida proprio con la cesura biografica più importante di Leopardi in questi anni: il soggiorno a Roma dell'inverno-primavera 1822-23.

L'analisi comparata tra "note di citazione" e fonti citate nella *varia lectio* ci conferma questa ipotesi. Tra le note vergate *con altra penna* – sia quelle aggiunte successivamente nelle prime 63 pagine del manoscritto, sia quelle presenti a testo da p. 63 alla fine – figurano infatti autori e ope-

re che compaiono contemporaneamente negli *Elenchi di lettura* risalenti al soggiorno romano, e ai mesi immediatamente successivi, in particolare nell'*Elenco* II (novembre 1822-aprile 1823), nel III (maggio 1823) e nel IV (giugno-ottobre) (*Zibaldone*, pp. 1140-1). Una situazione analoga presentano le *Appendici*, per tipo di inchiostro usato ed esempi citati. Significativamente, né nell'autografo napoletano né nelle *Appendici* compaiono note di letture effettuate dopo l'ottobre 1823, quando la composizione del volume era già avviata.

Prenderemo quindi in esame tutte le citazioni seriori in ordine di occorrenza negli *Elenchi* succitati, che scandiscono l'ordine cronologico delle letture leopardiane⁶. Nelle colonne riportiamo il numero progressivo, l'autore e il titolo delle opere citate negli *Elenchi*, il tipo di nota (t.: testo, v.l.: *varia lectio*), seguiti dalla pagina del manoscritto (in corsivo le pagine dalla 63 in poi) e dal numero di paragrafo.

Elenco II

(novembre 1822-aprile 1823)

- | | | |
|----|--|--|
| 1 | Volgarizz. antico dell'Ep. di Cic. a Quinto sul proconsole dell'Asia, Fir. 1815 col Vegez. di Giamboni. | (t.) p. 67/9
(v.l.) p. 67/9 |
| 2 | Idem di Trattati due di S. Gio. Gris. della Compunz. del cuore. Roma 1817. edito da G. Manzi. | (t.) p. 68/52
(v.l.) pp. 67/9, 28/175
<i>Appendici</i> II, IV |
| 6 | Pallavicino Trattato dello stile e del dialogo. Modena 1819. | (v.l.) pp. 2/20, 5/49, 8/76, 23/158, 24/162,
<i>Appendice</i> VI |
| 20 | Monti Iliade. 3 ^a . edizione. Milano 1820. | (v.l.) p. 61/255 |
| 21 | Varchi Boezio. Ven. 1785 | (t.) p. 71/61, 73/171
(v.l.) p. 6/58, 35/99, 32/199 |
| 23 | Vite de' SS. PP. Verona, Cesari. t. 1. | (t.) p. 67/32
(v.l.) p. 53/94
<i>Appendice</i> XI |
| 28 | Firenzuola Asino d'oro. Mil. Ferrario 1819. in 12. | (t.) p. 70/56 |
| 39 | Opuscoli di Plutarco volgarizzati da Marcello Adriani il giovine. Fir. 1819. tomo primo. contenente quindici opuscoli. | (v.l.) pp. 44/28, 54/63, 65/79
<i>Appendice</i> V |
| 44 | Castiglione il Cortegiano. Mil. 1803. vol. 2. | (t.) p. 71/62, 71/246,
(v.l.) pp. 3/26, 65/79
<i>Appendice</i> V |

Elenco III
(maggio 1823)

10 Perticari Apologia di Dante. Mil. 1820.

Appendice XI

Elenco IV
(luglio 1823)

- | | | |
|----|--|--|
| 27 | [Alberto Lollio] Del medesimo Orazione in difesa di Marzo Orazio. ivi. [da <i>Lettere scelte di diversi autori classici</i> , cit.] | <i>Appendice VI</i> |
| 34 | Bartolommeo Cavalcanti Orazione alla milizia fiorentina l'anno 1528. ivi. [da <i>Lettere scelte di diversi autori classici</i> , cit.] | <i>Appendice V</i> |
| 36 | Buommattei Orazione delle lodi della lingua toscana. ivi. [da <i>Lettere scelte di diversi autori classici</i> , cit.] | (v.l.) pp. 34/208,
52/90, 64/225
<i>Appendice II</i> |

(settembre 1823)

75 Speroni Orazioni. Ven. 1596.

(t.) p. 73/116
Appendici VII, VIII

Se le citazioni nella *varia lectio* occorrono un po' ovunque (e sono appunto quelle note aggiunte tardivamente e riconoscibili per l'utilizzo di un' *altra penna*), le citazioni dei diversi autori nel testo permettono di rintracciare una progressione testuale che coincide con quella diacronica: l'ultimo autore presente negli *Elenchi*, corrispondente alla lettura più tarda, è infatti Speroni, che con le *Orazioni* è significativamente citato nella penultima pagina del manoscritto.

Vi sono poi altri autori che occorrono con sistematicità in queste note seriori, a testimonianza di letture e di spogli linguistici, non registrati dagli *Elenchi* d'autore, che l'ordine di occorrenza nel manoscritto (a partire da p. 63) permette di scandire nel tempo. Tra questi ricordiamo le *Lettere* di Caro, in particolare le *Familiari* e le *Lettere di diversi eccellentissimi uomini*, pubblicate da Giolito a Venezia nel 1554, le *Orazioni per la Lega* e alcune lettere di Casa.

Numerose sono le citazioni tarde da Cellini, dalle *Opere* in tre volumi (Società Tipografica de' classici italiani, Milano 1806-11) e dal trattato dell' *Oreficeria*, sia nel manoscritto delle *Annotazioni* sia nelle *Appen-*

dici (I e IV). A differenza degli altri autori, spesso presenti negli *Elenchi di lettura*, Cellini non viene registrato che in una pagina dello *Zibaldone* (p. 2592), a proposito dell'etimologia di *favellare*⁷ in data 2 agosto 1822, data che tuttavia costituisce un utile *terminus post quem* che può tuttavia essere ulteriormente anticipato al maggio-luglio 1822: la prima citazione di Cellini nel testo delle *Annotazioni* («Milano 1806, I, p. 19») si trova infatti a p. 54, pagina che, per la diacronia compositiva del manoscritto che abbiamo considerato, cade nel periodo maggio-luglio 1822.

Diverso è il caso di Tasso, citato a più riprese in tutto il manoscritto, di cui è possibile ricostruire un vero e proprio «diagramma di lettura», in un continuo confronto testuale che è linguistico e tematico. Qualche aggiunta tardiva (pp. 71/61 e 72/148 e *Appendici* III, V e VII), tuttavia, deve essere stata provocata dalla rilettura della *Gerusalemme liberata* che Leopardi dovette fare dopo il soggiorno romano, nel periodo agosto-ottobre 1823, in funzione del discorso sul poema epico (una nota di rilettura del poema tassiano nell'ottobre 1823 è al n. 79 del citato *Elenco* III); ma si trovano nel manoscritto e in generale negli autografi delle canzoni anche frequenti citazioni dal *Discorso di Torquato Tasso sopra varj accidenti della sua vita scritto a Scipion Gonzaga* (tomo VIII dell'edizione di Mauro), letto (o riletto), su un'antica sollecitazione di Giordani del giugno 1822.

Uno stile “eloquente”: l’*Apologia* di Tasso

Le «noiose letture»

Dei capitoli sulla “fortuna” di Tasso, quello leopardiano è uno dei più produttivi, tanto da assumere valore «paradigmatico»¹. All’interno di questo capitolo è possibile individuare un paragrafo strettamente linguistico, che nella storia del rapporto Tasso-Leopardi è finora rimasto in ombra, relativo alla presenza tassiana nelle *Annotazioni* pubblicate con l’edizione bolognese delle *Canzoni* del 1824 (un accenno in Scrivano, 1978, pp. 312-3).

Tra le letture ricavabili dalle *Annotazioni*, il caso tassiano è emblematico. Il rapporto di Leopardi con Tasso, infatti, si istituisce subito su un livello di proiezione biografica in modo diverso e molto più intenso di quanto non accada con altri poeti (Alfieri, tanto per fare un esempio), non solo sul piano dell’esperienza personale – che è causa della scarsa valutazione della poesia tassiana, troppo intrisa di «sentimentale»² – ma anche su quello, più impegnativo e a Leopardi assolutamente congeniale, del teorico della propria poesia, dotato di una prosa sommamente «eloquente» a cui era stato spinto sin dal novembre 1817 da Giordani:

Avete le opere di Torquato Tasso? avete lette le sue prose? leggetele, per amor mio, e per vedere il meglio che io conosca di italiana eloquenza. Ma non tutte; che vi sono insopportabili noie in quelle sue spinosissime seccature e tenebre peripatetiche. Tutte quante le lettere però, il Dialogo del Padre di famiglia, la lettera a Scipione Gonzaga sopra vari accidenti della sua vita, la Risposta di Roma a Plutarco, desidero vivamente che le leggiate: e desidero di sapere come le avete gustate (*Epistolario*, lettera 99, p. 154).

Il primo contatto, tuttavia, non era stato particolarmente fecondo, anche perché Leopardi si era «impantanato» nelle «noiose» polemiche anti-

tassiane, proprio mentre Gertrude Cassi era ospite di Monaldo, con gli effetti sentimentali che sappiamo. Così scrive a Giordani il 22 dicembre 1817:

Del Tasso ancora non vi so dir niente, perchè questi giorni ho avuto da leggere alcune altre opericciuole che m'han rubato molto tempo: oltrechè ho voluto anche dare un'occhiataccia a quelle Cruscate e Stacciate e 'nfarinature e 'nferrignerie che stanno dintorno alla Gerusalemme, la qual cosa m'ha portato più avanti ch'io non credea nè volea. E liberatomi da questa noia m'è accaduto p[er] la prima volta in mia vita di essere alcuni giorni p[er] cagione non del corpo ma dell'animo, incapace e noncurante degli studi in questa mia solitudine. Nondimeno tornerò, benchè con isvogliatezza, al Tasso, e alle altre mie letture; anzi, già facendomi violenza, ci sono quasi tornato e ve ne scriverò (*Epistolario*, lettera 110, p. 169).

Le «noiose» letture non dovevano avere sottratto troppo tempo a Leopardi se ai reiterati suggerimenti di Giordani di tralasciare le «Cruscate» per dedicarsi direttamente alle prose tassiane³ il 16 gennaio 1818 risponde:

Oh non crediate ch'io mi sia voluto impantanare in quel pelagaccio dei Critici del Tasso. Fate conto che ogni mezzo tomo non m'abbia rubato più di una o due sere, e che io non ci abbia cercato altro che lingua e poi lingua. Mi vergogno assai d'aver giudicato così alla sfuggita i discorsi del Beni una delle peggiori cose di quel criticume. Vedete con che giudizio leggeva, o meglio, quanto è il giudizio mio (*Epistolario*, lettera 114, p. 176).

Non è casuale che la sua ricerca fosse tutta orientata linguisticamente. La stagione poetica era appena iniziata sotto il segno delle canzoni, ossia dell'eloquenza montiana, e costringeva Leopardi ad affilare le armi per difendere la novità della propria lingua. In questa prospettiva, Tasso costituiva, più che un modello lirico, il più eclatante esempio di lingua poetica non canonica e per questo non canonizzata dalla Crusca (com'è noto, era stato ammesso tra i citati solo dalla terza stampa del 1691)⁴.

La *Proposta* montiana mostra inoltre che all'inizio dell'Ottocento la polemica antitassiana era ancora molto viva e «il ricordo delle persecuzioni subite dal poeta ferrarese e della sua esclusione dai citati era uno dei temi polemici prediletti dagli anticruscanti» (Dardi, 1990, p. 128, nota 24). La rivalutazione di Tasso era anzi un caposaldo della *pars construens* della *Proposta* laddove, nel tomo II, le «nuove voci raccolte negli scrittori classici d'ogni età», da aggiungere al lemmario della Crusca,

avrebbero dovute essere ricavate «massimamente nell'Ariosto, nel Tasso e nel Caro» (dalla minuta autografa del «Manifesto di Associazione», cit. ivi, p. 212, nota 27).

Un'autorità linguistica

Un'analisi più ravvicinata delle citazioni tassiane presenti nel testo e nella relativa *varia lectio* delle *Annotazioni* e delle *Canzoni* ci permette – utilizzando Tasso come “reagente” – di chiarire la strategia linguistica e poetica intentata da Leopardi e di ricavare informazioni utili sulle sue letture.

Nella *princeps* delle *Annotazioni* (B24) Tasso è citato come autorità linguistica sei volte con la *Gerusalemme liberata* (GL) e una con l'*Aminta*, per i seguenti termini: *spirerà* (GL, XII, 5), *che* al posto di *perché* (GL, IV, 12), *solo* (GL, X, 3), *ferrato* (GL, XVIII, 13 e XVIII, 21), *dissueto* (*Aminta*, IV, Coro), *ascendere* (GL, III, 10 e XX, 117), *nodrici* (citato da Alberti «con l'autorità del Tasso»)'. Le prime tre citazioni della *Gerusalemme* compaiono nelle *Annotazioni* alla medesima *Canzone* II (*Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze*). Alla stanza IV, v. 1 «Voi spirerà l'altissimo subbietto», Leopardi annota⁶:

[AN X.1.3, c. 3^a] [...] Io credo che s'altri può essere *spirato da* qualche persona o cosa (come i santi uomini dallo Spirito Santo [Vocab. della Crusca, v. Spirato.]), ci debbano esser cose e persone che *lo* possano *spirare*; e tanto più che non mancano di quelle che *lo ispirano*; sebbene il Vocabolario non le conobbe; | [44^a] ma te ne possono mostrare il Petrarca, il Tasso, il Guarini e mille altri. | [72^a] Dice il Petrarca [Canz. Chiare, fresche e dolci acque, st. 3.] in proposito di Laura: *Amor L'INSPIRI In guisa che sospiri*. | [44^b] Dice il Tasso [Gerus. liber. c. 12, stanza 5.]: *Buona pezza è, signor, che in se raggira Un non so che d'insolito e d'audace La mia mente inquieta: o DIO L'INSPIRA; O l'uom del suo voler suo dio si face*. Ed altrove [c. 14, st. 17.]: *Guelfo ti pregherà (DIO sí L'INSPIRA) Ch'assolva il fier garzon di quell'errore*.

Il manoscritto mostra chiaramente che le citazioni tassiane di c. 44^a sono aggiunte successivamente alla redazione originaria di c. 3^a (e che il richiamo a Petrarca di c. 72^a è ulteriormente successivo)⁷.

Per il v. 10 della stanza XII: «Che stai?», Leopardi specifica: «[c. 6^a] La particella interrogativa *che* usata in vece di *perché* non ha esempio nel Vocabolario se non seguita dalla negativa *non*. Ma che anche senza questa si dica ottimamente, recherò le prime autorità che mi vengono alle mani

fra le innumerabili che si potrebbero addurre». Seguono le attestazioni di Casa, di Caro e viene citato anche «[71^b] Il Tasso nel quarto della Gerusalemme [st. 12]: *Ma CHE RINNOVO i miei dolor parlando?* E similmente in altri luoghi [c. 8, st. 68; c. 11, st. 63 e 75; c. 13, st. 64; c. 16, st. 47 e 57; c. 20, st. 19.]»⁸, seguito da Varchi, Castiglione, Davanzati e Bernardino Baldi, le cui *Egloghe* – dall'edizione veneziana del 1590 – Leopardi dichiara essere: «[41^b] scritte con semplicità, candore e naturalezza tale, che in questa parte non le arrivano quelle del Sannazzaro nè qual altro si sia de' nostri poemi pastorali, eccettuato l'Aminta e in parecchie scene il Pastor Fido»⁹. Anche in questo caso la citazione tassiana è aggiunta successivamente, in una delle ultime carte del manoscritto (c. 71), così come l'annotazione al v. 13 della medesima stanza: «Se di codardi è stanza, / meglio l'è rimaner vedova e sola», dove l'uso di «Solo in forza di romito, disabitato, deserto» è dichiarato non «del Vocabolario» ma di una serie di poeti inaugurata da Petrarca: «[44^d] [...] E del Tasso [Ger. lib. canto 10, stanza 3] *Per quella VIA ch'è più deserta e SOLA*» (e si noti che la citazione è apposta sulla medesima c. 44 che reca le giunte tassiane a «inspirare»)¹⁰.

Nella famosa annotazione alla «ferrata necessità» di *Bruto minore*, v. 31 (*Canzone* VI, III, 1): «Preme il destino invitto e la ferrata / Necessità gl'infermi / Schiavi di morte», in cui Leopardi vuole dimostrare – contro il parere montiano – l'uso epitetico del participio passato *ferrato* per *ferreo*, vengono addotte prove per analogia: «[21^a] [...] Posto dunque che sia ben detto *aeratus* in vece di *aereus*; *auratus*, ed *aurato*, *orato* o *dorato* in vece d'*aureus* e d'*aureo*; *argentato* o *inargentato* in vece d'*argenteo*; non potrà stare che *ferrato* in vece di *ferreo* sia detto male». E, quindi, in un'aggiunta molto tardiva:

[72^f] Un cotal ponte che il Tasso chiama *dorato*, so certamente che fu *d'oro*, per testimonio del medesimo Tasso, che lo fabbricò del proprio. *Ecco* [Ger. c. 18, st. 21.] *un ponte mirabile appariva, Un ricco ponte D'OR, che larghe strade Su gli archi stabilissimi gli offriva. Passa il DORATO varco; e quel giù cade*¹¹.

Analogamente la luna «*argentata* o *inargentata*» di GL, XVIII, 13 non è «incrostata d'argento o [...] fatta d'argento», ma di colore argenteo. E anche in questo esempio il richiamo è aggiunto tardivamente¹², copiato da una carta sciolta che reca le due attestazioni tassiane (*dorato* e *aurato*) e una citazione ariostesca (*aurato*)¹³.

Questi esempi ci fanno pensare che Leopardi annotasse sistematica-

mente su fogli sciolti – che si sono conservati solo in minima parte – le espressioni, le voci, gli usi linguistici che ricordava di aver adoperato nelle *Canzoni* e nelle *Annotazioni* e che ritrovava negli autori che veniva via via leggendo e dai quali traeva attestazione di un uso letterario che integrava successivamente, a testo già composto, sul manoscritto¹⁴.

L'ultima citazione dalla *Gerusalemme liberata* – in una nota aggiunta sul margine sinistro della carta – riguarda l'uso transitivo del verbo *ascendere* adoperato nella *Canzone* IX, 32 (*Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano*, v. 33): «E gl'inarati colli / Solo e muto ascendea l'aprico raggio / Di febo», le cui annotazioni, come abbiamo visto, risalgono probabilmente al soggiorno romano (novembre 1822-aprile 1823):

[58^a] [...] I verbi *salire, montare, scendere* sono adoperati da' nostri buoni scrittori, non solamente col terzo e col sesto caso, ma eziandio col quarto senza preposizione veruna. Dunque potremo fare allo stesso | [59^a] modo anche il verbo *ascendere*, come lo fanno i Latini, e come lo fa medesimamente il Tasso in due luoghi della *Gerusalemme* [c. 3, st. 10, e c. 20, st. 117.].

Una sola volta, infine, l'*Aminta* è chiamata in causa per *dissueto* della *Canzone* VII, II, 2 (*Alla Primavera, o delle favole antiche*, v. 21), vocabolo estraneo alla Crusca:

[29^b] II, 2. Dissueto. | Questo forestiere porta una patente di passaggio fatta e sottoscritta da *Dissuetudine*, e autenticata da *Insueto, Assueto, Consueto* e altri tali gentiluomini italiani, che la caverà fuori ogni volta che bisogni. Ma non si cura che gli sia fatta buona per entrare nel Vocabolario della Crusca, avendo saputo che un suo parente col quale s'acconcerebbe a stare, non abita in detto paese. E questo parente si è un cotal *Mansueto*; non quello che, secondo la Crusca, è *di benigno e piacevole animo, o che ha mansuetudine*, vale a dire è mansueto; in somma non quel *Mansueto* ch'è mansueto, ma un altro, che sotto figura di participio, come sarebbe quella del mio *Dissueto*, significa *mansuefatto* o *ammansato*, anche | [30^a] di fresco, e si trova in casa del Tasso. *Gli umani ingegni Tu placidi ne rendi, e l'odio interno Sgombri, signor, da' MANSUETI cori, Sgombri mille furori* [Amin. At. 4, Coro].

Queste le note del manoscritto delle *Annotazioni*. Ma la *Gerusalemme liberata* è citata anche nella *varia lectio* delle *Canzoni*¹⁵, e due richiami si trovano nella *varia lectio* delle *Annotazioni* stesse, sempre in posizione tale – ultima di una serie di certificazioni linguistiche – da far pensare a un inserimento tardivo¹⁶.

Il sistema di citazioni, quindi, visto alla luce della stratigrafia del manoscritto, mostra una costante comune: in fase di prima stesura Tasso compare come autorità linguistica solo con un riferimento all'*Aminta*, mentre tutte le altre citazioni, provenienti dalla *Gerusalemme liberata*, sono tardive. Inoltre, la correzione ad *ascendere* di *Inno ai Patriarchi*, IX, 32 ci permette di seguire direttamente il procedimento di annotazione. Inizialmente, infatti, Leopardi segna genericamente la presenza del costrutto transitivo ricavandola dalla lettura della *Stacciata prima* di Salviati¹⁷: «e come lo fa medesimamente il Tasso in *più* luoghi della Gerusalemme ripreso perciò dagli Accademici della Crus. *difesa dell'Orlando, stacciata prima*, Ferrara 1586. p. 74». Solo successivamente, dopo una lettura integrale della *Gerusalemme*, inserisce i due luoghi precisi del testo: «e come lo fa medesimamente il Tasso in *due* luoghi della Gerusalemme *(a). | Nella Gerusalemme, leggendo=|la tutta, non trovo se non due | luoghi al proposito, cioè 3. 10. e 20. 117» aggiungendo in nota i due riferimenti: «*(a) c. 3, st. 10, e | c. 20, st. 117».

Di una lettura della *Gerusalemme liberata* (nell'edizione di Mauro), nell'ottobre 1823¹⁸, abbiamo notizia dall'*Elenco di lettura* III¹⁹. Lettura provocata o a base delle riflessioni depositate nello *Zibaldone*, tra l'estate e l'autunno del 1823²⁰, sulla storia della poesia epica da Omero a Voltaire in cui Leopardi giunge a formulare un giudizio sostanzialmente negativo del poema tassiano, in quanto la duplicità degli eroi nuocerebbe alla varietà e all'unità del poema epico e lo priverebbe di quell'interno interesse che si riscontra, invece, nell'*Iliade*²¹. Uno snodo importante, che radica in Leopardi la concezione della superiorità dell'uomo Tasso sul poeta e lo spinge parallelamente verso la costruzione del Tasso-personaggio della *Operette morali*. È del 23 giugno 1823, infatti, la lettera a Reinhold sul tema «sogno-realtà per rapporto all'oggetto amato», che stringe i tempi della composizione dell'operetta, ispirata dall'appunto: «Leonora-sogno-lontano» della lista di temi del 1823²².

Il manoscritto delle *Annotazioni* reca anche molte altre citazioni tassiane nella *varia lectio*. Sono rimandi e certificazioni linguistiche che non passano nel testo a stampa e che, come la *varia lectio* delle *Canzoni*, sono registrate in tempi diversi. Parte sono stese contemporaneamente al testo e quasi consustanziali all'atto stesso della scrittura; una scrittura che non si dà, sia in poesia sia in prosa, se non nelle forme della propria storia. Parte sono invece registrate successivamente, in seguito a letture e spogli effettuati per motivi diversi e in momenti diversi e fungono invece da serbatoio

documentario per controbattere critiche e osservazioni future e difendere la "storicità" della propria lingua, o come materiale di esemplificazione di quelle riflessioni – depositate nello *Zibaldone* – a cui lo stesso Leopardi meditava di dare una forma organica, sempre sul modello della *Proposta montiana*²³.

Il *Discorso* a Scipione Gonzaga

In una delle prime *Annotazioni*, in riferimento al termine *vorago* della *Canzone* II, XI, 9 (*Sopra il monumento di Dante*, v. 179), Leopardi annota: «Troverai questa voce nel Dizionario dell'Alberti colle *autorità* del Caro e del Chiabrera» e segna nel margine destro della carta le attestazioni dell'uso di *autorità* per *potestà* con due esempi: uno dalle *Lettere* di Caro e un altro da Tasso con la secca indicazione bibliografica: «t. 8, p. 247»²⁴.

Si tratta dell'edizione di Mauro, *Delle Opere di Torquato Tasso con le controversie sopra la Gerusalemme liberata, e con le Annotazioni intere di vari autori* (Monti, 1735-42) in 12 tomi²⁵, presente nella biblioteca paterna²⁶, dove, a p. 247 del tomo VIII (1738), in un passo del *Discorso di Torquato Tasso sopra varj accidenti della sua vita scritto a Scipion Gonzaga* – che, come si è visto, Giordani aveva consigliato a Leopardi sin dal novembre 1817 – si trova l'uso di *autorità* per *potestà*:

Dirò anche col medesimo Aristotile, che la malvagità rende torto l'intelletto, ed è cagione, che intorno a' principj dell'operazione noi siamo ingannati, sicchè il bene non può essere conosciuto se non dall'uomo dabbene: colle quali *autorità*, male considerate da' moderni Filosofi, rimprovero io loro la loro ignoranza, la quale tant'oltre si stende, che usano d'affermare certissimamente, che la libertà dell'arbitrio sia nell'intelletto, non nella volontà. Che più?²⁷.

Anche quest'ultima interrogazione – *Che più?* – viene annotata da Leopardi, e prodotta a giustificazione di una locuzione già scritta alla fine delle *Annotazioni* alla *Canzone* VI: «[27^b] [...] Anzi troverò fra | [28^a] la gente perduta anche il Bembo, capitato male per lo stesso misfatto, e *che più?* fino al povero Dante, che non s'astenne dal participio *suaso*». Nel margine destro della carta si legge infatti: «*che più?* Tasso t. 8. | p. 247». Dalla stessa pagina 247 è tratta anche l'attestazione di *ispirare* – «ma piuttosto accuserò il mio errore, non solo colle ragioni sue, e de' suoi (che sue sono

poiché egli le *ispira*) ma con quelle ancora, che i filosofici ingegni, non senza sua grazia, hanno ritrovato» – citata nella *varia lectio* della *Canzone VII (Alla Primavera o delle favole antiche, v. 17)*: «Di febo i raggi? ed anco, / Primavera odorata, *ispiri* e tenti / Questo gelido cor, questo ch'amava», dove a *ispirare* è apposto il richiamo a «Tasso | op. t. 8. p. 247. pri=|ncip.» (AN X.5.2E, c. 1).

A c. 40^b, nella revisione della nota apposta a «Che stai?» (*Canzone II, XII, 10*), che abbiamo già incontrato, Leopardi decide di abbreviare la citazione di Bernardino Baldi: «*Ma CHE PERDIAMO il tempo, e non andiamo Ad impetrar da lei, Ch'o le speranze tue O le speranze mie tronchi e recida?* col resto», che diventa: «*Ma CHE PERDIAMO il tempo, e non andiamo Ad impetrar da lei con quello che segue*». La locuzione *con quello che segue* è certificata con un altro esempio tassiano («Tasso, t. | 8. 260»), anch'esso aggiunto tardivamente, tanto che la penna sconfinò nella carta seguente e l'autore è costretto a circolare l'aggiunta perché non si confonda con la *varia lectio* di c. 41, scritta nella colonna sinistra della pagina. Il testo citato è sempre lo stesso: il *Discorso sopra i varj accidenti della sua vita* dall'edizione veneziana delle *Opere* dove, a p. 260 del tomo VIII, la citazione virgiliana «Frangatur potius legum veneranda potestas, / Quam tot congestos nocteque dieque labores» è abbreviata con la locuzione *e quel, che segue*. Un altro caso ancora alla c. 52^a, dove l'uso della parola *fantasia* («[51^a] [...] Mentre il più degli uomini | [52^a] ebbero poco o niun conoscimento della rotondità della terra, e dell'altre varie dottrine ch'appartengono alla cosmografia, non sapendo quello che il sole nel tempo della notte operasse o patisse, fecero intorno a questo particolare molte e belle immaginazioni, secondo la vivacità e la freschezza di quella *fantasia* che oggidì non si può chiamare altrimenti che fanciullesca, ma pure in ciascun'altra età degli antichi poteva poco meno che nella puerizia») viene documentato con il rimando a Tasso, «t. 8. p. | 263», dove si legge: «Ma in istato son io, che non so, se quelli, o se questi fini mi siano maggiormente impediti; onde la mente si mostra infingarda al pensare, la *fantasia* pigra all'immaginare, i sensi neglienti in somministrare loro l'immagini delle cose».

La lettura del *Discorso* a Scipione Gonzaga presenta a Leopardi un'altra parola che aveva utilizzato nelle poesie e che aveva annotato con un generico rimando alla Crusca: «Qual de la mente mia nefando *errore*» (*Ultimo canto di Saffo, v. 37*). Nel margine destro del manoscritto si legge infatti: «*nefando errore*. Cr=|usca v. *erroruzzo, errare* | §. 3. Tasso t. 8. p. 248-54.-55 ec.» (AN X.5.2, c. 4r)²⁸, che ci testimonia un'annotazione interrotta dopo

le prime attestazioni, che Leopardi dovette tuttavia ritenere sufficienti a certificare l'uso del termine.

Nella prima nota all' *Ultimo canto di Saffo*, riferita al verbo *giovare* del v. 14 («Noi per le balze e le profonde valli / Natar giova fra' nembi»), Leopardi specifica: «[49^a] [...] il verbo *giovare*, costruito col quarto caso, non ha la significazione sua propria, sotto la quale è recato il detto luogo nel Vocabolario, *ma ben* quella appunto di *piacere* o *dilettare*». L'espressione *ma ben* è annotata a margine con un altro esempio dal *Discorso* tassiano («*ma sí bene*, Tasso t. | 8. p. 254. fine.») dove al luogo segnato da Leopardi leggiamo: «e siccome non le virtù maggiori son le più premiate, ma le più giovevoli al Principe, o alla città [...] o l'operazioni, che dall'ira procedono, o da altro moto violento dell'animo; *ma sí bene* quelle, che da perversa ragione sono prodotte». Esempio utilizzato anche per documentare la medesima espressione al v. 147 della canzone *Ad Angelo Mai*, proprio verso la fine dell'allocuzione a Torquato (vv. 147-148): «Nè livor più, *ma ben* di lui più dura | La noncuranza avviene ai sommi?», dove nel margine inferiore della carta si legge: «*ma bene*. Tasso, t. 8. p. 254. fine.». La p. 254 offre anche un'attestazione dell'uso di *imporre* nell'*Inno ai Patriarchi* (v. 5: «non la viva pietà non l'equa impose | Legge del Cielo»): «perciocché i legislatori, nell'*impor* le pene a i delitti principalmente gli considerano, come più, o men nocivi alla cittadinanza», annotato nel margine sinistro della prima carta del manoscritto: «*impose* v. la Crus. Tasso | t. 8. p. 254» (AN X.4, c. 1r). Si noti che, come nel caso precedente, il riferimento alla Crusca è coevo alla stesura del testo, quello tassiano successivo, come mostrano topografia e inchiostro. Nella carta successiva del manoscritto, infine, l'uso del verbo *domandare* in «e il perchè le piaccia di chiamarlo così, *domandalo* a quelli che sono pratici di questa vita» (c. 50^a), è così annotato: «domandane. | chi *mi* dimandasse che cosa fosse ec. Tasso, t. 8. | p. 251», che rimanda al seguente passo del *Discorso*: «Chi *mi dimandasse*, che fosse la materia prima, che altro saprei rispondere, se non, ch'ella non è, né il che, né il quanto, né il quale, né altra cosa è, che si possa o col dito mostrare, o colle parole diffinire».

La presenza del medesimo testo tassiano nei rimandi della *varia lectio* delle *Annotazioni* e delle *Canzoni* e il fatto che questi siano tutti aggiunti successivamente alla stesura base sono due dati importanti. Ci dicono che: 1. Leopardi continuava ad aggiornare il manoscritto delle *Annotazioni* e delle *Canzoni* inserendo nei margini disponibili la documentazione linguistica delle espressioni usate; 2. la certificazione data dalla *varia lectio*

non viene solo dalla consultazione della Crusca (per quanto criticata) o da Alberti (citato più volte e sempre positivamente), ma dalla lettura diretta dei testi; 3. il *Discorso* tassiano è stato una di queste letture, effettuata forse indipendentemente dal lavoro delle *Annotazioni* ma utilizzata come una concordanza di espressioni usate, proprio come Leopardi aveva fatto con la *Gerusalemme*²⁹.

Ma a quando risale la lettura (o rilettura, se Leopardi aveva poi seguito il suggerimento di Giordani) del *Discorso*? Gli *Elenchi di lettura*, che come abbiamo visto riportano vari riferimenti ad altre opere tassiane, non ne fanno menzione, ma un controllo incrociato tra il manoscritto delle *Canzoni* e lo *Zibaldone* permette di risalire a una datazione abbastanza precisa. Altre citazioni del medesimo *Discorso sopra i varj accidenti della sua vita* si trovano infatti nella *varia lectio* della *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte*, composta in «8 giorni» nel marzo 1822³⁰. Tra queste compare il titolo dell'opera tassiana: «Discorso sopra *vari* [*sic*] accidenti della sua vita», portato a sostegno dell'uso di *vario* in un passo dove l'aggettivo è alternato a *diverso*: «varie [> diverse] scienze [...] diverse [> varie] parti della natura» (c. 10); un'analoga citazione si trova il 29 giugno 1822, nello *Zibaldone*, all'interno di una lunga riflessione sui barbarismi³¹, dove Leopardi parla della relatività dell'eleganza nella lingua letteraria:

Spesso una parola è inelegante, o (se si tratta di verso) impoetica in un senso, ed elegante e poetica in un altro, solamente perchè in quello è volgare, e in questo no, o poco frequentemente usata. Come chi dicesse *varii* in poesia per *diversi*, *parecchi*, non peccherebbe contro la buona lingua, avendovene molti esempi, e fra gli altri del Tasso (*Discorso sopra varj accidenti della sua vita*), ma sarebbe poco elegante, per esser questo significato della detta parola molto volgare e familiare. Ma chi dicesse, come il Petrarca, *VARIE di lingue e d'armi e de le gonne*, o come Virgilio *Mille trahit VARIOS adverso sole colores*, non s'allontanerebbe punto dall'eleganza, per la ragione contraria (*Zibaldone*, p. 2522; cfr. anche Scrivano, 1978, p. 312).

La cronologia si scandisce ora più chiaramente. Intorno al 29 giugno del 1822, terminata la stesura dell'*Ultimo canto di Saffo* (19 maggio 1822) e delle relative annotazioni, pochi giorni dopo la citazione dello *Zibaldone* del 10 giugno 1822 che delimita la stesura delle prime 22 (o addirittura 34) pagine delle *Annotazioni* e la prima forma delle *Canzoni*, Leopardi legge (o rilegge) il *Discorso* a Gonzaga e ne annota le forme d'uso che riporta sul manoscritto delle *Annotazioni* e delle *Canzoni*. Il fatto che anche l'*Avver-*

timento (A chi legge) della stampa bolognese delle *Canzoni*, la *Dedicatoria* a Monti e quella a Trissino³² rechino traccia della lettura del *Discorso* da un lato potrebbe suffragare l'ipotesi della "seconda forma" delle *Canzoni*, quella forma «Recanati 1822» che oltre alle prime sette *Canzoni* avrebbe dovuto comprendere la *Comparazione* e le due *Dedicatorie* rielaborate dalle stampe di R18 e B20 e avrebbe avuto come introduzione l'*Avvertimento (A chi legge)*; dall'altro – se la revisione di questi testi è invece stata tarda – mostra come Leopardi sia tornato sul *Discorso* più volte nel corso del 1822-23, in un confronto sotterraneo con il poeta che, dopo e accanto a queste spie linguistiche, sarebbe riemerso in tutta la sua importanza nei due testi immediatamente successivi alle *Annotazioni*: la *Crestomazia* e le *Operette morali*³³.

La lettera a Gonzaga, infatti, è presente nella *Crestomazia* della prosa³⁴, dove Tasso, con 14 brani antologizzati, è secondo solo a Galileo; e non a caso si trova tra gli esempi di «Eloquenza»³⁵. Non meno importante il legame con le *Operette morali*, che non riguarda solo il personaggio Tasso, ma le *Annotazioni* in generale, già da tempo riconosciute come l'immediato precedente linguistico e stilistico delle *Operette*³⁶. L'autografo del *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* reca la data «1-10. Giugno. 1824», ma l'elaborazione del testo risaliva, come abbiamo visto, all'anno precedente. Segno che, nel corso di quel biennio, il testo tassiano aveva lavorato parallelamente, sul versante linguistico e su quello letterario.

Il manoscritto delle *Annotazioni*, nella sua complessa stratificazione testuale e nella natura composita delle sue varianti, dichiara quindi molto di più di quanto non appaia alla lettura della stampa del 1824 e permette di registrare nel "diagramma tassiano" anche le minime oscillazioni: dalla frequentazione attenta e appassionata del *Discorso* a Scipione Gonzaga del giugno 1822, che innerva la certificazione linguistica della prima grande prova generale delle prose leopardiane e che darà succhi alla teatralizzazione di Tasso, alla rilettura della *Gerusalemme* dell'agosto-ottobre 1823 per il discorso sul poema epico, che delude Leopardi dal punto di vista poetico, ma lo dota di un ulteriore corredo di attestazioni linguistiche, prontamente recepite e registrate alla fine del lungo e faticoso lavoro sul testo delle *Canzoni*.

Tra queste due date si colloca – come picco emotivo del "diagramma tassiano" – il più intenso testo "letterario" del soggiorno romano, la lettera inviata al fratello Carlo il 20 febbraio 1823:

Venerdì, 15 febbraio 1823 fui a visitare il sepolcro del Tasso, e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo se non per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe anche venire dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? È pur certissimo che le immense spese che qui vedo fare non per altro che per procurarsi uno o un altro piacere, sono tutte quante gettate all'aria, perché in luogo del piacere, non s'ottiene altro che noia. Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo (*Epistolario*, lettera 520, pp. 653-4)³⁷.

Qui, a riprova della "partita doppia" giocata tra lingua e letteratura, troviamo l'uso di *procurare*, termine per cui – insieme a *poiché*, *benché* e *circa* – Leopardi svolge parallelamente un minutissimo e ipertrofico lavoro lessicale³⁸. Un lavoro che, mentre proseguiva con la fatica e lo zelo, spesso maniacale, che abbiamo verificato sui manoscritti, nell'aggiornamento alle nuove letture e documentazioni linguistiche, Leopardi doveva cominciare a percepire – e amaramente lo dichiarava il 4 agosto 1823 a Giordani – come inefficace già pochi mesi dopo il ritorno da Roma³⁹.

Modelli e antimodelli nella prosa del Cinquecento

Che il Cinquecento abbia un posto particolare nella riflessione linguistica leopardiana è evidente sin dalle primissime pagine dello *Zibaldone*, dove l'intreccio tra poesia e poetica porta subito Leopardi sul piano della storiografia. I primi appunti che leggiamo mostrano esplicitamente la volontà di riscrivere un “canone” per il proprio tempo¹. E altrettanto noto è il progressivo abbandono degli iniziali trecentismo e purismo², conseguenti al principio della naturalità delle lingue, corretti a partire dal settembre 1817 nel cinquecentismo e filogrecismo di Giordani, i cui giudizi si rispecchiano nelle affermazioni, solo apparentemente contraddittorie, dello *Zibaldone*³.

Credo che gli studi dell'ultimo decennio⁴ abbiano mostrato la coerenza del pensiero leopardiano in proposito, delineando alcune tappe della riflessione poetica che vorrei ripercorrere brevemente, per inquadrare i rapporti con l'epistolografia cinquecentesca in una valutazione generale della prosa del Cinquecento.

È infatti, come abbiamo visto, nella «teoria della grazia», sviluppata nell'estate 1820, e richiamata nel marzo-maggio 1821 nella «teoria del peregrino» e nel *trattato sui barbarismi* della fine giugno-inizio luglio 1822, che possiamo identificare le stazioni principali di questa riflessione sulla lingua letteraria. *Barbarismo*, naturalmente, inteso nella duplice accezione di *forestierismo* da rifiutare (francesismo), e *peregrino* da accogliere (idiotismo), perché lingua «ritirata dall'uso corrente» teorizzata nello *Zibaldone*. Ne discende, nella valutazione della lingua del Cinquecento: 1. la necessità di una distinzione tra prosa e poesia; 2. la condanna del petrarchismo in poesia (da cui la rivalutazione di un petrarchismo non ortodosso); 3. la condanna del boccaccismo in prosa, ovvero il riconoscimento

del difetto principale, per la prosa cinquecentesca, nell'imitazione latineggiante, laddove la lingua italiana è tanto più elegante ed efficace quanto più si avvicina alla lingua greca (un concetto ripreso da Giordani, ma che Leopardi riconduce alla propria poetica, contraria all'affettazione, ma favorevole al «pellegrino»).

Tutta la valutazione/svalutazione della lingua del Cinquecento in queste pagine dello *Zibaldone* si gioca sulla storicizzazione di un canone estetico misurato sulla distanza tra la lingua letteraria utilizzata correntemente e la lingua antica, "peregrina", e che solo per questa antichità, questo scarto dall'uso, è ritenuta superiore.

È inevitabile che questo rapporto fra tradizione e innovazione diventi, nel secolo normativo per eccellenza, un rapporto speculare tra *modelli e antimodelli*, dove i primi sono a loro volta antimodelli linguistici di una tradizione letteraria grammaticalizzata dalle *Prose della volgar lingua* e depositata nel *Vocabolario della Crusca*, e i secondi sono i modelli trecenteschi, esplicitamente rifiutati da Leopardi. Semplificando, da una parte abbiamo, sui dettami di Bembo, gli antimodelli poetici di un petrarchismo di maniera e di una prosa boccaccevole e latineggiante; dall'altra i modelli di un petrarchismo elegiaco e classicheggiante (come quello in chiave napoletana da Tansillo a Di Costanzo) e prose eterodosse come quelle di Tasso (la *Lettera* a Scipione Gonzaga), di Lorenzino de' Medici (l'*Apologia*), di Camillo Porzio (la *Congiura de' Baroni del Regno di Napoli*), di Annibal Caro (l'*Apologia* contro Castelvetro), tutti accomunati dal genere "apologia", che rispecchia nel genere letterario la dimensione psicologica apologetica che è alla base delle *Annotazioni*.

Per restringere l'attenzione alla prosa, è nell'estate del 1821 che si chiarifica a Leopardi l'incapacità della lingua letteraria di costituirsi in modello e di collaborare alla costruzione della lingua in generale. A distanza di pochi mesi dalla sua lettura, lievitano le idee della *Proposta* di Monti, nella prospettiva di una radicale rifondazione del genere "prosa":

Ora una lingua senza prosa, come può dirsi formata? La prosa è la parte più naturale, usuale, e quindi principale di una lingua, e la perfezione di una lingua consiste essenzialmente nella prosa. Ma il Boccaccio primo ed unico che applicasse nel 300 la prosa italiana alla letteratura, senza la quale applicazione la lingua non si forma, non può servir di modello alla prosa. E notate ancora che dunque il Boccaccio ch'era pure sì grande ingegno, scrivendo dopo i 2 grandi maestri sopradetti, e dopo tanti altri prosatorelli italiani, s'ingannò di grosso

intorno alla stessa indole della lingua | [1386] italiana, intorno alla forma che le conveniva applicandola alla letteratura, vale a dire insomma alla sua forma conveniente, o le ne diede una ch'ella ha poi del tutto abbandonata, e che le divenne subito affatto sconveniente. Dunque la lingua italiana, almeno quanto alla prosa, ch'è il principale, non era ancora formata; il Boccaccio non valse a formarla, anzi errò di gran lunga. Come dunque la lingua italiana fu formata dai detti tre? come fu formata nel 300. se il principale prosatore italiano di quel secolo, e l'unico che appartenga alla letteratura, non conobbe la sua forma conveniente, e se non può servire di modello a veruna prosa? (*Zibaldone*, 25 luglio 1821, pp. 1385-6).

Si tratta quindi di trovare una «forma» letteraria «conveniente» che possa servire da modello alla prosa, anche a quella non letteraria, e che rifugga dall'affettazione che le era stata imposta da Boccaccio, «togliendole *il diretto e naturale andamento della sintassi, e con intricate e penose trasposizioni infelicamente tentando di darle (alla detta sintassi) il processo della latina*» (*ibid.*) (testo che nello *Zibaldone* troviamo in corsivo, perché trapiantato dal tomo I della *Proposta* montiana).

In questa prospettiva, non stupisce che Leopardi si rivolga ad altri modelli e si metta alla ricerca di una prosa più naturale e meno affettata. Una prosa di comunicazione, che possa accogliere le forme del registro familiare.

L'estate successiva, negli stessi febbrili giorni tra la fine di giugno e l'inizio di luglio in cui stende il *trattato sui barbarismi*, Leopardi porta il discorso alle estreme conseguenze, utilizzando, come esempio della coincidenza tra eleganza e pellegrino, i giudizi estetici dati nel Cinquecento sulla prosa epistolare, che ci fanno entrare direttamente nel cuore del problema.

Scrivo, infatti, il 29 giugno 1822:

è notabile che di parecchi cinquecentisti, le lettere dov'essi ponevano meno studio, e che stimavano essi medesimi di lingua impurissima, mentr'era quella del loro secolo, sono più grate a leggersi, e di migliore stile che l'altre opere, dove si volevano accostare alla lingua del trecento, mentre nelle lettere usavano la lingua loro, e riescono per noi elegantissimi e naturalissimi (*Zibaldone*, p. 2516).

E l'autore che già si era imposto per eccellenza linguistica e consonanza di riflessione linguistica, Annibal Caro, viene investito, in qualità di epistolografo, di una nuova funzione modellizzante per la lingua letteraria⁶.

Le *lettere familiari* di Annibal Caro

Di una lettura stratificata delle opere di Annibal Caro da parte di Leopardi si è ormai certi dopo i numerosi e recenti contributi che hanno fatto luce sulla multiforme fruizione di una produzione così articolata (cfr., in particolare, Corsalini, 2009 e Tramannoni, 2009) dalla giovanile gara traduttoria del libro II dell'*Eneide* e le emulazioni dei *Mattaccini* del 1817 alle riflessioni linguistiche sollecitate dall'*Apologia* contro Castelvetro, conosciuta sin dal 1817, ma ripresa nel 1821 dopo la lettura della *Proposta* montiana che recava, soprattutto nella *Dedicatoria al Trivulzio*, una puntuale ripresa dei concetti cariani relativamente all'innovazione della lingua e al suo rapporto con la tradizione⁷.

La grande fortuna delle *familiari*, che dalla *princeps* veneziana (*De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, 2 voll., 1572, curata dal nipote Giovan Battista) vedono numerosissime ristampe, come modello epistolare, ma anche come modello linguistico e morale⁸, tocca anche Leopardi. Si trattava di un epistolario frammentario, in cui però ogni lettera costituiva una «unità conclusa», un suo «momento autonomo»⁹, tanto da suscitare l'interesse dei grammatici «che sull'epistolario del Caro avrebbero fondato le loro esemplificazioni» (Gareffi, 1981, p. 247).

E si trattava anche di un *corpus* linguisticamente variegato, in cui le componenti eterogenee venivano «fatte coesistere in un equilibrato "tono mezzano"», con tutte «le sue sfumature fino al comico burlesco da una parte e alla polemica impegnata di carattere morale dall'altra» (Matt, 2005, p. 135). Uno stile «vario», che, anche solo per questo, non poteva non essere in sintonia con il concetto leopardiano di grazia ed eleganza della lingua¹⁰, nonostante la svalutazione dell'autore stesso, convinto che ciò che avrebbe potuto interessare sarebbero state le sole lettere documentarie, «di faccende», «de' negozii», «de' padroni», ma che, proprio per i contenuti politico-diplomatici, non potevano essere pubblicate. Uno stile *familiare*, «il quale ha da esser quasi tutt'uno col parlare», come aveva scritto lo stesso Caro nel 1553 a Campi (Gareffi, 1981, p. 246), che Leopardi prende a modello di quella naturalezza della prosa letteraria italiana che avrebbe fatto da potente antidoto al suo congenito boccaccismo.

Riflessione linguistica e uso letterario coincidono, anche cronologicamente. Il primo semestre del 1822, infatti, che sappiamo – dai numerosi riferimenti presenti nello *Zibaldone* – essere il periodo di maggiore utilizzazione dell'*Apologia*, è pure quello in cui cadono la stesura delle *Annota-*

zioni e la consultazione delle *Lettere*, da cui Leopardi trae, come è solito fare, termini, espressioni e locuzioni, utilizzati direttamente nei testi e registrati nei margini dei manoscritti delle *Annotazioni*, della *Comparazione* e della *Dedicatoria al Monti* a scopo di certificazione linguistica. La *varia lectio*, diacronicamente registrata nell'edizione critica, permette di ricostruire questa lettura in modo puntuale e di collocarla temporalmente in una fase di straordinario fervore creativo e riflessivo, quel marzo-maggio del 1822 in cui prende corpo la "seconda forma" del libro delle *Canzoni* – la forma «Recanati 1822», costituita dalle prime sette canzoni, fino alla *Primavera* – che avrebbe dovuto essere introdotta dalla nuova stesura della *Dedicatoria* a Monti, completata dalla *Comparazione* e conclusa dalle *Annotazioni* (naturalmente fino alla c. 34). Un'analisi di dettaglio sulle citazioni dall'epistolario cariano permette di individuare alcune lettere citate più frequentemente di altre, che hanno lasciato un segno, non solo linguistico, nella formazione letteraria leopardiana.

Innanzitutto vale la pena di ricordare che, nonostante nella biblioteca di Monaldo di Caro figurino molti volumi e di vario editore¹¹, le sue lettere, come abbiamo già visto, vengono citate da Leopardi da due edizioni principali: le *Lettere familiari* dalla settecentesca edizione Comino (prevalentemente dal vol. 2) e *Lettere di diversi eccellentissimi uomini*, pubblicate da Giolito nel 1554, contenenti, tra le altre, lettere di Caro. Testo, quest'ultimo, che viene consultato tardivamente in quanto le citazioni occorrono dopo p. 63 del manoscritto delle *Annotazioni* e sono contrassegnate dall'uso di una penna seriore. Una data più tarda è ipotizzabile anche per le lettere di Guidiccioni contenute nel tomo III dell'epistolario (Comino, Padova 1735), consultate nel giugno 1824, quando la stampa di B24 è ancora in corso¹².

La lettura leopardiana – ma meglio si potrebbe parlare di un vero e proprio spoglio linguistico – si concentra sul tomo II delle *Lettere familiari*, alcune delle quali vengono più volte citate a riprova di un'attenzione, come sempre accade per le *Annotazioni*, non solo linguistica¹³. Una lettera particolarmente ricca di spunti tematici (e apparentemente spogliata solo per l'uso di «come dire» = «per modo di dire») è quella celebre scritta a Paolo Manuzio il 18 gennaio 1556 in cui Caro rifiuta la raccolta delle sue lettere, adducendo vari motivi:

Io non ho dato fino a ora a M. Guido le Lettere che mi domanda per la vostra stampa, non perchè io non desideri far servizio a voi, o piuttosto onore a me; ma

[...] parte perchè io non ho Lettere che mi pajano degne d'esser lette dagli altri, e tanto meno stampate da voi, da quelle de' negozj in fuori: le quali non si possono pubblicare. Io ho fatto questo mestiero dello scrivere da molti anni in qua, *come dire* a giornate: essendo forzato a far piuttosto molto, che bene. [...] Contuttociò, per la voglia ch'io ho di servirvi, andrò razzolando tutti i miei scartafacci; e lascerò in arbitrio di M. Guido medesimo di farne la scelta a senno suo.

Altrettanto feconda – anche se apparentemente citata per l'uso di «non solamente senza preposizione», «semplicemente», «fare carico» per «fare ingiuria», «imputargli» – è la lettera a Lucia Bertana del 1° gennaio 1557, dove Caro intenta, appassionatamente (anche perché rivolto alla donna), la propria autodifesa, ricostruendo la propria versione della polemica con Castelvetro.

Le osservazioni linguistiche tratte da questa lettera occorrono nelle *Annotazioni*, p. 154 (per la locuzione «non tanto», alla c. 22^a, ben prima della c. 34 che chiude la “seconda forma” di B24), nella *Comparazione* (per le locuzioni «fare comico» per «fare ingiuria», «volarla con uno» e per l'uso di «carico»; *post* marzo 1822, ma significativamente in una lezione precedente a quella definitiva: «la voglio con lui», corretta poi in «non voglio contendere con») e nel manoscritto della *Dedicatoria* a Monti (*varia lectio* 10 per l'uso di «semplicemente» e per la locuzione «come passasse»).

Un'altra lettera importante è la 77 (sempre del tomo II) scritta a Varchi il 5 agosto 1557 nel ricevere le sue correzioni all'*Apologia* (stampata postuma nel 1558), che vengono per lo più accettate, ma con alcune riserve puntuali («voi, e loro» che Varchi aveva corretto in «voi, ed eglino»; e l'uso di «Scalabrone», «Scarabeo» – «E dove il Scarabeo | Calabron fa la pallotta» – «dandomi noja quel gruppo delle tre consonanti»).

Nelle due lettere a Corrado del 21 e 28 febbraio 1552 torna, nonostante le annotazioni siano relative all'uso di «autorità» per «testi, esempi», la dimensione apologetica che tanta parte ha nella costituzione del testo delle *Annotazioni*. Caro, infatti, richiesto da Corrado di difendere l'uso di «persi» per «perduti» adoperato nella poesia di Antonio Gallo, si produce in un'accorata difesa delle possibilità del poeta di allargare i confini della lingua, di dare legittima cittadinanza a quel *pellegrino* che Leopardi sentiva così intrinsecamente legato alla propria poesia:

la natura della poesia, a chi ben la considera, è tale, quanto alle voci, che l'ammette quasi tutte; ed ha più riguardo alla collazione d'esse, che alla sustanza. E, quando stia bene il resto, una voce non fa momento, e questo dico, quando la voce non fosse

buona. Ma io dico, che ancora per buona si può tenere; perchè il non averla usata il Petrarca, non toglie che non sia tale: avendone egli lasciate tant'altre buonissime. E 'l dire che non si debba scrivere con altre parole, che con le sue, è una superstizione: e questo punto è stato di già esaminato, e risoluto così dagli uomini di giudizio. Se non l'ha usata il Petrarca, l'ha usata Dante: il quale mette *perse* per *perdè*, e *persi* per *perduti*. Non ve ne mando l'autorità, perchè non mi trovo capo da cercarle; e perchè il giovine sopradetto m'ha fatto chiaro che sono di costà in considerazione; e 'l signor Bernardo Cappello m'assicura d'averne scritto alla Signora consorte del Gallo. Dir che Dante non sia autentico nella lingua, è cosa da ridere; che se 'l Bembo non l'accetta nel modo di poetare, parendoli che non osservi la gravità, e 'l decoro; non è per questo che non lo possa rifiutar nella lingua. [...] E non solo da Dante questa voce è stata usata con questo significato, ma da più altri scrittori. Ed io mi ricordo averla avvertita in alcuni, ricordandomi di quello che n'era scritto in contrario. Ma per l'assenza da Roma, mi trovo manco alcuni scartafacci, dove l'ho notata. Ma basta alla poesia che sia accettata dall'uso corrente; e parlata, ed intesa da ognuno in questo significato, che l'uso poi sia maestro, e regolatore della lingua, lo sa ognuno. Oltre l'uso lo dà l'Analogia; perchè se si dicono compostamente, *dispersi*, *aspersi*, *cospersi*, così nomi, come verbi, perchè non i semplici *persi* verbo, e *perso* nome, donde essi derivano? Per tutte queste ragioni io giudico ch' 'l signor Antonio si possa scusare: ed in ogni caso l'opposizione è tale, che non mi si deve por cura; e mi meraviglio che se ne faccia tanto schiamazzo (*Lettere familiari*, Comino, pp. 268-9).

Il curatore delle *Lettere*, che per il tomo II è Lepido Caro, precisa però in nota che l'etimologia identificata da Caro per *dispersi*, *aspersi*, *cospersi*, non è tanto da *persi* verbo o *perso* nome, quanto «dalle particelle Di, A e Con; e di più dal verbo *Spargere* e dal participio *Sparso*» (che in composizione mutano la *a* in *e*, «come ogni persona anche mezzanamente erudita può vedere», ivi, p. 269, nota).

Un'altra lettera che mette conto considerare tocca uno dei punti più delicati dell'attività poetica leopardiana, nel legame con la traduzione e nel rapporto con la volontà fondativa di una nuova lingua letteraria italiana. Nella lettera 247, inviata ad anonimo il 14 settembre 1565, Caro tocca direttamente la questione della traduzione, diffondendosi sullo stato di quella dell'*Eneide*, che l'interlocutore crede tradotta in ottave e non, come sappiamo, in endecasillabi sciolti:

So che fo cosa di poca lode, traducendo d'una lingua in un'altra: ma io non ho per fine d'esserne lodato; ma solo per far conoscere (se mi verrà fatto) la ricchezza, e la capacità di questa lingua, contra l'opinion di quelli che asseriscono che non può aver Poema Eroico, nè arte, nè voci da *esplicar*¹⁴ concetti poetici; che non sono pochi che lo credono.

Significativamente, Leopardi ricava l'affinità epistolografo-oratoria dal grande escluso dalla norma linguistica della Crusca, Tasso («È il nostro segretario oratore; e l'arte dello scriber lettere è molto simile a quella dello scrivere orazioni», *Il segretario*, Cagnacini, Ferrara 1587), per cui il segretario non deve solo «conoscere la natura delle cose», ma soprattutto «intendere la forza dei vocaboli e la ragion loro, e la derivazione».

Verso una prosa moderna ed eloquente

La conclusione di questo rapido *excursus* ci fa tornare alle ragioni del testo, all'intreccio – nuovamente – tra poesia e poetica. Il diagramma che è possibile tracciare del progetto letterario delle *Canzoni*, nelle varie “forme” identificabili attraverso la stratigrafia compositiva del manoscritto delle *Annotazioni*, delinea un percorso che muove progressivamente da una *poetica oppositiva* (antifoscoliana, per la prima forma, «Recanati 1820», che comprendeva le tre patriottiche, le due funerarie e l'ode *Ad Angelo Mai*, antimontiana per la “seconda forma”, «Recanati 1822», che – come si è detto – includeva le prime sette canzoni, fino alla *Primavera* compresa) a una *poetica propositiva* (la “terza forma”, «Roma 1822», che includeva *L'ultimo canto di Saffo* e si chiudeva con l'*Inno ai Patriarchi*). Un progetto ambizioso, che nei mesi di marzo-maggio 1822 ha il suo snodo teorico cruciale depositato nel manoscritto delle *Annotazioni*, e che trova compimento, nella meravigliosa unione di *pellegrino* e *vago*, in quel «tometto di versi» di cui Leopardi aveva parlato a Giordani nel febbraio 1823 e che, come abbiamo visto, si era sentito di presentare ufficialmente al mondo culturale romano, fino a ottenere il visto della censura. Ma è proprio l'incontro/scontro con il mondo culturale romano a decretare il fallimento di quella poetica e della lunga ricerca linguistica che l'aveva sostenuta. Il fallimento delle *Annotazioni*, nel settembre 1823, si tramuta in una nuova prospettiva che non ha più come obiettivo la costruzione di una nuova lingua della poesia, dove si potessero omogeneizzare *vago* e *pellegrino*, ma quella della lingua della prosa, che sorge dalle ceneri delle stesse *Annotazioni*.

La certificazione linguistica cede all'appropriazione di uno stile che deve attingere alla lepidezza di una prosa naturale e di uno stile *familiare* «il quale ha da esser quasi tutt'uno col parlare». Ma il clima è cambiato, non c'è più nessuno con cui «fare alle pugna», nessuno a cui mostrare di

non scrivere «così come viene», ma di tenere in considerazione tutta la storia della lingua in una sola parola, di riuscire a farla risuonare in tutte le sue molteplici armoniche. Nessuno verso cui menare la clava di Ercole e a cui rivendicare la sostanza profonda, autobiografica, personale, di quella scelta linguistica, così eterodossa e peregrina, con la citazione di Ovidio dall'esilio di Tomi (cfr. Baffa, 2010). Ma siamo già al di là delle *Canzoni* e del loro meravigliosamente inutile cantiere lessicografico. Siamo già in zona *Operette morali*.

Gli *Elenchi di lettura*, il IV in particolare (*Zibaldone*, p. 1144), parlano chiaro, e muovono in una direzione diversa, trovando naturale consonanza con le citazioni tardive della *varia lectio* dei *Canti* (di cui Rossano Pestarino ha fornito il prezioso diagramma)¹⁵. Raccontano la lettura delle lettere dei classici (al n. 22 dell'*Elenco* IV del giugno 1823)¹⁶, ma anche di moltissimi esempi di una prosa nobile e sostenuta, alta ed eloquente.

La leggerezza e la naturalità di Caro non bastano più, e Leopardi guarda già ad altri modelli, alle orazioni di Casa, ad esempio, frequentemente citate nello stesso manoscritto delle *Annotazioni*¹⁷, per identificare le costanti retoriche e stilistiche che possano infondere linfa alla prosa italiana isterilita dal commercio con la lingua francese, nella costruzione di una lingua che sostanzi la propria originalità con quei medesimi succhi letterari di cui si era nutrita l'esperienza poetica.

Se nel giugno del 1823 domina ancora il modello dell'epistolografia classica, già nel luglio successivo Leopardi amplia il suo raggio di interessi. E così costellano proprio le ultime pagine del manoscritto delle *Annotazioni*¹⁸ citazioni dalle *Orazioni* di Lollio¹⁹, dai *Dialoghi* di Speroni (*Elenco di lettura* IV, luglio 1823)²⁰ e dalle sue *Orazioni*, lette nel settembre 1823, quando Leopardi compone l'ultima delle *Canzoni*, *Alla sua Donna*, a tragico suggello di un progetto letterario fallito, divenuto un libro di poesie che doveva essere già pronto per la stampa, mentre le carte accoglievano, come avevano fatto ininterrottamente, in quella lunga, straordinaria avventura, altre note e citazioni, ancora altre certificazioni linguistiche.

Se poi spostiamo lo sguardo dalle carte delle *Canzoni* a quelle delle *Operette*, nell'ancora insostituibile edizione critica di Ottavio Besomi (*Operette morali*, Besomi), troviamo più di una conferma a queste ipotesi non solo nella concreta fenomenologia del manoscritto – che reca, non meno che le *Canzoni* e le *Annotazioni*, una *varia lectio* di certificazioni linguistiche provenienti «da una lettura diretta di testi o per via memoriale da letture precedenti, più che dallo spoglio di lessici e dizionari» – (*In-*

troduzione, in *Operette morali*, Besomi, p. LXIII), ma anche negli autori ivi citati, spesso in schede con elenchi di voci, coevi al cantiere delle *Operette* anche se – come precisa Besomi (ivi, nota 4)²¹ – non riferibili a un testo preciso: e sono nuovamente Caro, con l'*Apologia*, e con le lettere (per l'attestazione della locuzione «in ragguaglio di, in proporzione, a proporzione di», e ancora per l'uso del verbo «considerare» nella locuzione «avere considerazione a»), e infine – anche se gli esempi potrebbero essere molto più numerosi – nella straordinaria, meravigliosamente ossessiva sequela di sinonimi di tipo ragionativo e dimostrativo, da utilizzare per una prosa moderna, filosofica (e quindi retoricamente attrezzata e sostenuta) perché dialogica (ovvero dotata di quella naturalezza familiare che abbiamo incontrato nelle lettere di Caro), di espressività raziocinante.

Di nuovo il Cinquecento, di nuovo una lingua antica in servizio di quella moderna, per la più ambiziosa delle sfide letterarie: rifondare – su basi classiche – l'eloquenza italiana: «volere inferire, dare ad intendere, intendere, dinotare, volere, dimostrare, stare per, dire quanto, importare, s[u]onare, venire a dire, voler dire, essere, esser quanto o come dire, esser quanto o come, esser tanto quanto, significare, volere, volere intendere, voler significare», tutte locuzioni tratte dalla lettere di Annibal Caro (in particolare dalla 179 del tomo II), il «marchigiano di piccola terra» che aveva saputo «vedere la realtà quotidiana alla maniera antica» (Gareffi, 2009, p. 67).

Vita di Lorenzo Sarno

Una questione di titolo

Dal 1817 al 1826 Leopardi progetta una serie di testi autobiografici incompiuti, nessuno dei quali prenderà le forma di una vera e propria autobiografia¹, e a molti di questi non assegna nemmeno un titolo, ma tutti rappresentano il retroterra autobiografico della coeva produzione poetica, che proprio in questi anni passa dai *puerilia* alle canzoni patriottiche, agli idilli, in un fermento creativo che tocca un vertice di sperimentalismo nel 1819 (cfr., in particolare, Pasquini, 1997).

Il primo esperimento autobiografico è costituito dal *Diario* privato che registra in presa diretta tra il 14 dicembre 1817 e il 2 gennaio 1818 l'innamoramento per la cugina Geltrude Cassi, giunta in visita a Recanati alla metà di dicembre 1817. Si tratta di un testo inedito e anepigrafo, conservato tra le carte napoletane (AN C.L. XV.19, cc. 1r-8v), a cui i vari editori hanno assegnato diversi titoli: *Diario d'amore*, *Memorie sopra alcuni giorni della sua prima gioventù*, *Memorie o Diario del primo amore*². La datazione alta ci permette di considerarlo una sorta di incunabolo dei numerosi tentativi autobiografici che prenderanno le forme poetiche della cantica *Appressamento della morte* e delle *Elegie* I e II. Il secondo è un frammento anepigrafo, acefalo e incompiuto di 8 carte, conservato sempre a Napoli (AN C.L. XV.14.1-3), risalente, sulla base di alcune date interne, al marzo-maggio 1819, mai pubblicato da Leopardi, indicato anche in questo caso con titoli diversi: *Appunti e ricordi*³, *Ricordi d'infanzia e di adolescenza*⁴, *Vita abbozzata di Silvio Sarno*⁵, *Abbozzi della Vita di Lorenzo Sarno*⁶, e ancora, ma meno usati: *Memorie d'infanzia e di adolescenza* e *Ricordi e confessioni*⁷. A questo testo vanno aggiunti due altri frammenti generalmente intitolati: *[Supplemento] Alla vita abbozzata di Silvio Sarno*⁸, che si legge nel *Supplemento generale a tutte le mie carte* conservato presso la

Biblioteca nazionale centrale di Firenze (Banco Rari, 342.I.II.I, cc. 1r-2v), databile, secondo Peruzzi (*Canti*, Peruzzi), al soggiorno romano di Leopardi dal 17 novembre 1822 al 3 maggio 1823; e [*Supplemento*] *Alla vita del Poggio*, un breve testo scritto su una sola carta (del fondo napoletano: AN C.L. X.12.4a) su cui la critica ha avanzato ipotesi cronologiche varie, in relazione alla sua anteriorità o posteriorità rispetto al progetto del 1819, che si riflettono sull'edizione dei testi⁹. Il terzo e ultimo testimone dell'attività autobiografica di Leopardi è un altro frammento, inedito e incompiuto, intitolato *Storia di un'anima scritta da Giulio Rivalta pubblicata dal C. G. L. di < >*, sempre conservato tra le carte napoletane (AN C.L. X.1.5, cc. 1-3), che si colloca in una fase più tarda della produzione leopardiana, intorno al 1825 (lo scrivente dichiara di avere ventisette anni), come indicano i *Disegni letterari* di quell'anno che lo nominano accanto ad altri titoli similari: *Storia di un giorno, o delle disavventure di un giorno, della propria vita*¹⁰. Qui siamo di fronte a un vero e proprio tentativo di romanzo autobiografico che, se da un lato non può essere considerato un'autobiografia, visto lo sdoppiamento iniziale, fittizio, tra l'autore (Giulio Rivalta) e l'editore (C.[onte] G.[iacomo] L.[eopardi]), dall'altro è l'unico dei testi a presentare nel *Proemio* un "patto autobiografico" con il lettore¹¹.

Vorrei soffermarmi sul secondo di questi testi, il più lungo e tormentato, e sui due *Supplementi* prima citati, la cui analisi più ravvicinata dei relativi manoscritti permette di risolvere alcune questioni ancora insolute, a partire da quella del titolo.

Mi sembra infatti che quello dell'anepigrafi, che a più riprese ha coinvolto editori e commentatori, sia un falso problema. Abbiamo sì un testo anepigrafo, ma nel *Supplemento* al testo medesimo, questo è nominato direttamente [*Supplemento*] *Alla Vita abbozzata di Silvio Sarno*. Il titolo a cui Leopardi fa riferimento è quindi *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, che è difficile non considerare titolo d'autore. Analizziamo però più da vicino l'intero *Supplemento*. Finora, stante anche la mancanza di un'edizione critica complessiva del *Supplemento*, l'ipotesi più convincente di datazione del testo è stata avanzata, da Emilio Peruzzi (1987, p. 167), che, sulla scorta delle prime osservazioni di Monteverdi¹², nello studio che accompagnava l'edizione diplomatica, aveva sostenuto che «l'intero *Supplemento* si può attribuire con certezza, per più motivi, al primo soggiorno romano di Leopardi, cioè al periodo dal 17 novembre 1822 al 3 maggio 1823».

Leopardi, infatti, lontano da Recanati, senza avere sottomano tutti i suoi testi, apporta giunte (*Supplementi*) a opere già scritte o a progetti che

intende ancora scrivere o completare: «il supplemento è concepito come una raccolta di osservazioni che Leopardi viene man mano facendo in un ambiente in cui ha abbondanza di libri, come appare dalla ricchezza di riferimenti e citazioni, ma dove non ha con sé i testi a cui quegli appunti si riferiscono, così che deve affidarsi alla memoria» (ivi, p. 163).

Lo stesso Peruzzi, però, nota che il testo non è stato composto in un'unica sessione di lavoro, ma mostra frequenti aggiunte posteriori, alcune di particolare entità, che occupano spazi lasciati liberi da una prima stesura. Questa osservazione è particolarmente interessante perché implica una stratificazione del manoscritto dalla quale non si può prescindere per la valutazione dei suoi contenuti. È utile quindi analizzare il manoscritto nelle sue fasi compositive e nelle varie campagne correttorie¹³ per procedere a un'analisi più approfondita del *Supplemento alla Vita abbozzata di Silvio Sarno* e ipotizzare una sua possibile datazione¹⁴.

Il testo base del *Supplemento generale a tutte le mie carte*, infatti, è scritto in due momenti successivi. Una prima fase in cui sono stesi i titoli e i «supplementi» (c. 1r-v): *Alle osservazioni sul Frontone, Alle osserv. sul Temistio, Al secondo dell'Eneide, All'articolo sopra due voci italiane, Alle osservazioni sull'Iseo, Alle osservazioni sul Dionigi*, fino a *Alla nota sulla voce ἐξῆς, e sul passo di Orazio*. I titoli vengono distanziati fra loro in modo da lasciare spazio per accogliere altre successive annotazioni ai medesimi titoli, o addirittura altri titoli nuovi. Abbiamo chiamato la penna di questa prima fase “penna A”. La seconda fase compositiva porta all'aggiunta, con *ductus* più ampio e inchiostro più chiaro, dei titoli alle cc. 1v-2v, alcuni dei quali contrassegnati da un asterisco e da un numero progressivo apposti entrambi da De Sinner per segnalare i testi che dovevano, prima degli altri, essere pubblicati come «religieusement importants»: *All'abbozzo della Telesilla* [*], *Al progetto di varie opere* [1*], *Alle Canzoni stampate, Alla canzone sulla grecia* [2*], *Alla Lettera sull'Eusebio, All'abbozzo dell'Erminia* [3*], *Alla vita abbozzata di Lorenzo Sarno* [4*], *Al progetto degl'inni Cristiani* [5*]. Abbiamo chiamato “penna B” la penna con cui Leopardi stende questa seconda fase del manoscritto. La terza fase è costituita dall'aggiunta di alcuni titoli e, contestualmente, dalla correzione e integrazione di alcuni testi precedenti, secondo una prassi già sperimentata nella composizione degli idilli del quaderno napoletano (cfr. *infra*, CAP. 9). Leopardi aggiunge infatti, con una penna dal tratto più fine e minuto, che abbiamo chiamato “penna C”, i «supplementi» *Alla Canzone Per una donna malata e Agl'Idilli*, ma inserisce anche, con grafia molto simile, alcune giunte ai titoli

scritti precedentemente. Si tratta di una giunta all'*Abbozzo dell'Erminia* («vicino è 'l monte e la città, ch'è sopra, E n'adombrano il sol ch'hanno a le spalle – de le torri e de' tetti e delle mura», c. 2r) e una più lunga proprio alla *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* (c. 2v)¹⁵. Anche la sezione riferita agl'*Inni cristiani* viene integrata con una giunta scritta, alla fine della c. 2v, con la stessa penna C¹⁶.

PRIMA "GIORNATA" (penna A)	[1r]	Alle osservazioni sul Frontone Alle osserv. sul Temistio *Alla Canzone Per una donna malata ec. (con penna C) Al secondo dell'Eneide. All'articolo sopra due voci italiane. Alle osservazioni sull'Iseo
	[1v]	Alle osservazioni sul Dionigi. Alla nota sulla voce ἐξῆς e sul passo di Oraz. ec.
SECONDA "GIORNATA" (penna B)		All'abbozzo della Telesilla. *
TERZA "GIORNATA" 1825 (penna C)		Agl'Idilli.
SECONDA "GIORNATA" (penna B)	[2r]	1* Al progetto di varie opere. Alle Canzoni stampate 2* Alla canzone sulla grecia Alla lettera sull'Eusebio 3* All'abbozzo dell'Erminia. (giunta con penna C)
	[2v]	4* Alla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno. (giunta con penna C) 5* Al progetto degl'inni Cristiani (giunta con penna C)

A un'analisi approfondita del manoscritto, però, è riconoscibile un'altra serie di correzioni, che non è una vera e propria fase compositiva, ma solo una campagna correttoria.

Essa non comporta infatti la scrizione di nuovi titoli, ma solo l'inserimento di piccole correzioni ai testi già scritti, ed è caratterizzata da una penna molto carica e inchiostro scuro, con cui Leopardi inserisce alcuni esempi nelle *Osservazioni sul Frontone*, al *Secondo dell'Eneide*, *Alle osservazioni sul Dionigi*; integra il titolo *Alla nota sulla voce ἐξῆς*, con la giunta:

«e sul passo di Oraz. ec.» e da «Vedi Senofonte» fino alla fine delle note, e – ciò che a noi più importa – nella *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* aggiunge le ultime variazioni onomastiche: «(di Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Belcolle)», lasciando aperta la parentetica, come a indicare una serie di possibilità che avrebbero potuto continuare.

Con analoga penna a inchiostro più carico e tratto più spesso Leopardi aggiunge alla fine del testo altri due toponimi: «Ermanni» e «Borgonuovo».

Vediamo ora quindi da vicino il solo [*Supplemento*] *Alla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* nell'autografo fiorentino. Questa la trascrizione della stesura base, con l'indicazione delle fasi e delle campagne correttorie.

[2v]

4.

* Alla Vita abbozzata di Lorenzo (corr. in Silvio)¹⁷ Sarno (di Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Belcolle<)>.

Suono delle campanelle delle [corr. in *del*] pagode udito di notte o di sera dopo la cena stando in letto. Mio desiderio della vita, e opinione che fosse o potesse essere una bella cosa nel Gennaio del 17, quando credeva di doverla ben presto perdere, e come allora mi sembrava bello e desiderabile quello che ora nelle stesse circostanze quanto al rimanente, mi par compassionevole. *La cosa più notevole e forse unica in lui è che in età quasi fanciullesca avea già certezza e squisitezza di giudizio sopra le grandi verità non insegnate agli altri se non dall'esperienza, cognizione quasi intera del mondo, e di se stesso in guisa che conosceva tutto il suo bene e il suo male, e l'andamento della sua natura, e andava sempre au devant de' suoi progressi, e secondo queste cognizioni regolava anche le sue azioni e il suo contegno nella conversazione dov'era sempre taciturno, e non curante di far mostra di se, cosa straniss. ne' giovani istruiti sopra l'età e vivaci (v. l'istor. di Corinna nel romanzo di questo nome) e tutta propria degli uomini di molto senno e maturi. Cognomi e nomi di città. Poggio Ferraguti Stellacroce Villamagna Santavilla Verafede Montechiuso Ottonieri Rivalta Peschiera Pescheria Borghiglione Guidotti. Ermanni. Borgonuovo.*

È possibile identificare una prima fase di lavoro, la seconda di tutto il *Supplemento generale a tutte le mie carte* (penna B), in cui Leopardi stende il testo base (che si legge qui in carattere tondo); una seconda fase, la terza di tutto il *Supplemento* (penna C), con cui Leopardi scrive una prima giunta, da «La cosa più notevole» a «Guidotti» (giunta qui contrassegnata dal carattere corsivo); e una campagna correttoria (penna D) che coinvolge solo il titolo, con l'inserzione di «(di Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Bel-

colle<)>» e alla fine del testo «Ermanni. Borgonuovo» e ripassa la parte finale di «Peschiera» (qui contrassegnata dal grassetto).

Diversa ancora¹⁸, e isolata in tutto il manoscritto fiorentino, è la correzione del nome del protagonista, da «Lorenzo», cassato, a «Silvio» (qui in carattere sottolineato), che mostra un inchiostro e un *ductus* molto diversi, sia dai testi precedenti sia da quelli coevi, piuttosto simili ai manoscritti più tardi di Leopardi, dove l'inchiostro è meno carico e il tratto è largo e quasi espanso¹⁹.

Appare quindi chiaramente che la correzione Lorenzo → Silvio è la più tarda di tutta la stratificata composizione del *Supplemento generale*, e che il [*Supplemento*] *Alla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* ha avuto almeno tre momenti di elaborazione. Un primo momento di notazione idillica, in cui il suono delle campane ascoltato dal letto riporta alla memoria quello ascoltato nel gennaio del 1817 e le sensazioni provate riguardo al futuro, allora «bello e desiderabile» e ora «compassionevole». Un secondo momento in cui vengono aggiunte considerazioni sul temperamento del protagonista, che, nonostante abbia conseguito in giovane età «cognizione quasi intera del mondo», tale da metterlo in grado di emergere nella conversazione e «far mostra di sé», si comporta invece da uomo maturo e «di molto senno», adottando un contegno silenzioso e riservato. Una terza fase di elaborazione dell'abbozzo in cui il cognome del protagonista è associato a nomi di città, con vari tentativi onomastici che vengono completati da un ulteriore intervento: «Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Belcolle» (accanto al titolo) ed «Ermanni» e «Borgonuovo», fino alla sostituzione finale – quarta campagna correttoria – di «Lorenzo» con «Silvio».

Proprio la posteriorità di quest'ultima correzione, in riferimento a tutte le altre fasi e campagne correttorie del manoscritto, rende il titolo "definitivo" meno rappresentativo di quello che figura nella sua prima stesura.

Nome: Lorenzo, cognome: Sarno

Il titolo con cui Leopardi si riferisce all'abbozzo del 1819, quindi, all'altezza del 1822-23, è *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*. Ma abbiamo anche un altro indizio che dà forza a questo titolo (Marti, 1980, p. 263): l'autocitazione del testo nel lungo appunto del 23 ottobre 1820, che leggiamo alle pp. 294-9 dello *Zibaldone* a proposito delle «cagioni dell'amore dei vec-

chi alla vita e del timor della morte», sentimenti che sono tanto maggiori quanto più la vita che il vecchio ha vissuto e vive presentemente è «meno amabile», sicché la morte giungerebbe come la privazione di uno «spazio di tempo» contrassegnato da «minori godimenti, anzi di maggiori mali». Le cause di questo tardivo amore per la vita – Leopardi ne elenca in tutto sette –, in evidente discussione con le teorie filosofiche tedesche che aveva letto sullo “Spettatore” (IX, 1817, pp. 329-35) di Milano, dove un articolo anonimo *Sull’amore che portano i vecchi alla vita* aveva presentato le idee in proposito di Detmold, di Gall e di Jacobi (Monteverdi, 1967, p. 13, nota 1), si aggiungono a quella che dice di avere recato «mi pare, negli abbozzi della Vita di Lorenzo Sarno»²⁰.

A un anno e mezzo dalla stesura del testo (di lì l’incertezza del ricordo, espressa dal «mi pare»), Leopardi vi si riferisce come: «abbozzi della *Vita di Lorenzo Sarno*». Se però la citazione del titolo nello *Zibaldone* è fatta a memoria, al fine di ricordare uno dei suoi testi incompiuti in cui aveva già affrontato il tema del rapporto tra gioventù e vecchiaia, la citazione del titolo nel *Supplemento* ha sicuramente un maggior peso, in quanto si tratta di una giunta al testo vero e proprio, che viene identificato non in modo generico, ma con un titolo preciso: *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*²¹.

Queste notazioni ci permettono di fare luce anche sul *terzo frammento*: [Supplemento] *Alla Vita del Poggio*. Si tratta di un appunto su cui la critica, come si è detto, ha avanzato ipotesi cronologiche varie in relazione alla sua anteriorità o posteriorità rispetto al progetto del 1819. D’Intino, rigettando l’ipotesi di Scarpa di un’antiorità del testo rispetto alla *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*²², riconduce, come già Binni e Ghidetti (seguiti da Pasquini), il frammento al 1820, e più in particolare all’estate o all’autunno del 1820, sulla base del richiamo presente nell’appunto dello *Zibaldone* del 23 ottobre del 1820 (*Scritti e frammenti autobiografici*, D’Intino, p. 155). Ma la nota dello *Zibaldone*, come abbiamo visto, in primo luogo era rivolta direttamente agli «abbozzi della vita di Lorenzo Sarno», e non già alla «vita del Poggio», e in secondo luogo dava a intendere che fosse trascorso del tempo tra la nota stessa e il testo a cui si riferiva in modo non certo e sicuro («mi pare»). La datazione del *Supplemento alla Vita del Poggio*, inoltre, non può prescindere dal rapporto con il *Supplemento* precedente, in cui – con penna C, e quindi in un momento successivo alla stesura generale del *Supplemento* – vengono proposti nomi alternativi al protagonista: «cognomi e nomi di città. Poggio Ferraguti Stellacroce [...]». L’ipotesi più probabile è che, dopo avere scritto il [Supplemento] *Alla Vita abboz-*

zata di Lorenzo Sarno, e prima che Lorenzo diventasse Silvio, Leopardi abbia scelto tra le varianti onomastiche (di derivazione toponomastica) che lì aveva depositato quella che maggiormente lo aveva convinto, *Poggio*, in una finale giunta al tormentato testo. Un altro elemento a favore della datazione tarda è costituito dalla segnatura (AN C.L. X.12.4). La carta si trova infatti conservata nella busta X.12 insieme ad altre (Fava, 1919, p. 6) che vi si avvicinano moltissimo per *ductus* e inchiostro e risalgono al periodo tra marzo 1822 (stesura della *Comparazione*)²³ e settembre 1823 (giunte delle *Annotazioni*)²⁴. Credo quindi sia più utile pubblicare i tre testi “autobiografici” in ordine cronologico, adottando tuttavia i seguenti titoli: 1. *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*; 2. [Supplemento] *Alla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*; 3. [Supplemento] *Alla Vita del Poggio*.

Il protagonista ha quindi un nome e un cognome: Lorenzo Sarno.

Lorenzo: un tirannicidio e due Apologie

Cominciamo dal nome: Lorenzo. Da dove può avere derivato Leopardi il nome del protagonista? Le diverse ipotesi fatte al proposito, dall'autore della *Vita di Tristram Shandy*, Laurence Sterne, al destinatario ed editore fittizio delle *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, Lorenzo Alderani (*Autobiografie imperfette*, pp. 105-6), non mi sembrano del tutto convincenti. Proprio l'importanza data da Leopardi ai nomi dovrebbe farci cercare un riferimento più diretto, più legato alle vicende del protagonista, a quell'insistenza – come ha ben visto Terzoli (*Autobiografie imperfette*) – sul tirannicidio che costituisce il baricentro (e la perdita d'equilibrio) dell'abbozzo stesso²⁵.

Per dare una risposta a questo interrogativo è utile seguire l'epistolario leopardiano dei primi mesi del 1819 e in particolare le lettere scambiate con Giordani, deuteragonista dell'abbozzo stesso. Il 3 febbraio 1819, infatti, poco prima che Giacomo ne inizi la stesura, Giordani, che ha appena ricevuto e letto le canzoni patriottiche, gli scrive una lettera breve, ma molto intensa, in cui accanto ai rallegramenti per la bellezza dei testi («così, e non altrimenti vorrei la lirica»), rassicura il giovane sui suoi desideri di fama e di gloria: «con tale ingegno non potete rimanere oscuro, nè sempre sfortunato» e chiede: «scrivetemi (vi supplico) molto distesamente sulla *prosa italiana*: lo desidero molto», suggerendo una lettura che avrà molta importanza per il nostro testo: «avete mai letta l'*Apologia di Loren-*

zino de' Medici? Per me quella brevissima scrittura è la sola cosa eloquente che abbia la nostra lingua. Procuratevela da Lucca; dove a mia petizione fu stampata in fondo alla “vita del Giacomini” scritta da Jacopo Nardi» (*Epistolario*, lettera 171, p. 245).

L' *Apologia* – il breve discorso con cui Lorenzino de' Medici, accusato di avere ucciso nella notte del 5 gennaio 1537 il giovane duca di Firenze, Alessandro de' Medici (suo lontano parente), presentava ufficialmente la propria versione e la giustificazione dei fatti – era infatti stata stampata a Lucca, nel 1818, in appendice alla *Vita del Giacomini* scritta da Jacopo Nardi, proprio su «petizione» di Giordani²⁶.

Possiamo immaginare la curiosità con cui Leopardi, che già da tempo rifletteva sulla lingua e sull'eloquenza italiana e già dal gennaio aveva annunciato di avere composto alcuni «disegni intorno alla prosa italiana» (*Epistolario*, lettera 168 del 18 gennaio 1819), deve avere accolto l'invito di Giordani²⁷. Il 19 febbraio, infatti, gli scrive di volersi procurare il testo «in tutti i modi. Ho gran voglia di leggerla; segno che probabilmente non mi verrà fatto» (*Epistolario*, lettera 182, p. 257). Il 26 marzo manda a Brighenti 7 paoli e 95 baj per l'acquisto dei testi di cui Giordani gli aveva parlato. Si tratta della *Congiura de' Baroni del Regno di Napoli* di Camillo Porzio²⁸, della *Vita del Giacomini* scritta da Nardi e delle *Avventure di Saffo* di Verri (*Epistolario*, lettera 204), che giungono a destinazione solo nella seconda metà di giugno, quando l'abbozzo autobiografico è già compiuto e la malattia agli occhi rende la lettura più dolorosa e difficoltosa. Ciononostante Giacomo legge l' *Apologia* di Lorenzino con avidità e prestezza, e ne ricava un'importante riflessione sull'eloquenza, che sarà alla base della “questione della lingua” sviluppata negli anni seguenti:

Alcuni giorni fa m'arrivarono da Bologna la Cronica del Compagni, la Vita del Giacomini, e la Congiura di Napoli. Ma quanto a leggergli è tutt'uno. Solamente a forza di dolore sono riuscito a leggere l'Apologia di Lorenzino de' Medici, e confermatomi nel parere che le scritture e i luoghi più eloquenti sieno dov'altri parla di se medesimo. Vedete se questi pare contemporaneo di quei miserabili cinquecentisti ch'ebbero fama d'eloquenti in Italia al tempo loro e dopo, e se par credibile che l'uno e gli altri abbiano seguito la stessa forma d'eloquenza. Dico la greca e latina che quei poverelli a forza di sudori e d'affanni trasportavano negli scritti loro così a spizzico e alla stentata ch'era uno sfinimento, laddove costui ce la porta tutta di peso, bella e viva, e la signoreggia e l'adopera da maestro, con una disinvoltura e facilità negli artifizi più sottili, nella disposizione, nei passaggi, negli ornamenti, negli affetti, e nello stile, e nella lingua (tanto arrabbiata e

dura presso quegli altri p[er] gli affettatissimi latinismi) che pare ed è non meno originale di quegli antichi, ai quali tuttavia si rassomiglia come uovo ad uovo, non solamente nelle virtù, ma in ciascuna qualità di esse. Perchè quegli che parla di se medesimo non ha tempo nè voglia di fare il sofista, e cercar luoghi comuni, che allora ogni vena più scarsa mette acqua che basta, e lo scrittore cava tutto da se, non lo deriva da lontano, sicchè riesce spontaneo ed accomodato al soggetto, e in oltre caldo e veemente, nè lo studio lo può raffreddare ma conformare e abbellire, come ha fatto nel caso nostro (*Epistolario*, lettera 234 del 21 giugno 1819, pp. 312-3).

Osservazioni che coincidono puntualmente con le valutazioni di Giordani sulla prosa di Lorenzino («Ottimamente dici dell'Apologia di Lorenzino; che a me pare la sola cosa veramente eloquente della lingua nostra. Troverai molto meno robusta e vibrata la congiura de' Baroni; ma polita assai, benissimo condotta; e piena di cose utili, e che fanno pensare ai casi umani, ai re, ai popoli», *Epistolario*, lettera 235 del 2 luglio 1819), ma anche più in generale con le riflessioni sulla prosa italiana espresse a Giacomo sin dal 15 aprile 1817:

spero ch'ella sia persuasa che l'ottimo scrivere italiano non possa farsi se non con la lingua del trecento, e stile greco. Chi forma il proprio stile sui latini, lo avrà sempre meno fluido, meno semplice, meno gentile, meno tenero, meno pieghevole, meno dolce, meno affettuoso, meno melodioso, meno vario. E poi ella si accorgerà facilmente, quanto maggior amicizia e parentela abbia colla nostra lingua la greca che la latina: e dove i latinismi per lo più ci riescono duri e strani; una grandissima quantità di maniere greche ci verrebbero spontanee, naturali, avvenentissime. Io ho fatta molte volte questa considerazione: e sonmi maravigliato e doluto che non la facessero nel cinquecento que' tanti che sapevan bene l'una e l'altra lingua, e vollero piuttosto latinizzare, con pochissimo profitto del nostro idioma (*Epistolario*, lettera 56, p. 82).

che avrebbero influenzato le opinioni delle pp. 60-1 dello *Zibaldone* (databili proprio in prossimità della lettera del 21 giugno 1819):

A ciò che ho detto in altro pensiero intorno all'eloquenza di chi parla di se stesso si può aggiungere e l'esempio continuo di Cicerone che piglia nuove forze ogni volta che parla di se come fa tuttora, e quello di Lorenzino de' Medici nella sua apologia che Giordani crede il più gran pezzo d'eloquenza italiana e non vinto da nessuno | [61] straniero. Ora questo è un'Apologia di se stesso. Ed è mirabile com'egli che scriveva per se e non poteva andar dietro alle sofisticherie, abbia trasportata come un Atlante l'eloquenza greca e lat. tutta nel suo scritto dove la

vedete viva e tal quale, e tuttavia vi par nativa e non punto traslatizia con una disinvoltura negli artifizi più fini dell'eloquenza insegnati e praticati ugualmente dagli antichi, una padronanza negligenza ec. così nello stile e condotta ordine ec. interno, come nell'esterno, cioè la lingua ec. inaffettatissima e tutta italiana nella costruz. ec. quando lo stile e la composizione e i modi anche particolari e tutto è latino e greco. E ciò mentre gli altri miserabili cinquecentisti volendo seguire la stessa eloquenza e maestri ec. come il Casa, facevano quelle miserie di composizione di stile di lingua affettatissima e più latina che italiana. Onde i due soli eloquenti del cinquecento sono Lorenzino qui e il Tasso qua e là per tutte le sue opere che ambedue parlano sempre di se e il Tasso più dov'è più eloquente e bello e nobile ec. cioè nelle lettere che sono il suo meglio. La migliore oraz. di Demostene è quella per la corona.

La lettura di Lorenzino è doppiamente fruttuosa se Leopardi – sulla scorta di Giordani – ne ricava un modello di lingua che, al pari di quella di Tasso, e del Tasso epistolografo in particolare, può rivitalizzare la prosa italiana. Una lingua che possieda l'eloquenza latina e greca pur mantenendo una costruzione «tutta italiana», e che, nonostante sia tutta costruita, non rivela artificio, affettazione, ma una «padronanza negligenza», una naturalità che sembri nativa. Nell'ambito della prosa cinquecentesca Leopardi seleziona modelli e antimodelli: da un lato le scritture autobiografiche, dove l'eloquenza è a servizio della propria autodifesa: Tasso e Lorenzino, dall'altro Casa, a cui poi – quando le sue letture in questo senso diventeranno più ampie e assidue, siamo nei paraggi delle *Annotazioni* – assimilerà anche altri cinquecentisti che «facevano quelle miserie di composizione di stile di lingua affettatissima e più latina che italiana» (cfr. *supra*, CAPP. 3 e 6 sulla «teoria della grazia»).

Quando Giacomo scrive, così infiammato sull'eloquenza naturale della prosa di Lorenzino, versa in realtà in uno stato d'animo «ardentissimo e disperato». Da marzo è ormai inabile a leggere per la «debolezza de' nervi oculari, che *gli* impedisce non solamente ogni lettura, ma anche ogni contenzione di mente», ed è sempre più insofferente dell'isolamento recanatese e delle costrizioni familiari: «Farò mai niente di grande? nè anche adesso che mi vo sbattendo p[er] questa gabbia come un orso?» (*Epistolario*, lettera 234 del 21 giugno 1819 a Giordani, p. 312).

Manca una sola settimana al compimento del suo ventunesimo anno (con cui si varcava la soglia della maggiore età), il 29 giugno, e la sua attenzione per gli anniversari carica questa data di molteplici significati; un'attesa che è tanto più densa di aspettazione, quanto meno foriera di

cambiamenti. Nulla poteva cambiare a Recanati, in casa Leopardi. «In questo paese di frati [...] e in questa maledetta casa, dove pagherebbero un tesoro perchè mi facessi frate ancor io, mentre, volere o non volere, a tutti i patti mi fanno viver da frate, e in età di ventun anno, e con questo cuore ch'io mi trovo, fatevi certo ch'in brevissimo io scoppierò, se di frate non mi converto in apostolo, e non fuggo di qua mendicando, come la cosa finirà certissimamente» (*ibid.*).

La fuga di Lorenzino diventa un modello non più e non solo letterario, l'unica via d'uscita a una situazione divenuta intollerabile, quando anche il contatto con il mondo esterno, concesso dai rapporti epistolari, viene interdetto da una «censura domestica istituita novellamente p[er] le lettere che vanno» (*Epistolario*, lettera 237 del 26 luglio 1819 a Pietro Giordani, p. 314). Se prima, infatti, Monaldo si limitava ad aprire e leggere le lettere che Giacomo inviava ai suoi (pochi, invero) corrispondenti, ora giunge a intercettarle prima che possano partire; un'intollerabile punizione che giunge dopo la scoperta, «cum horrore et tremore» che il figliuolo «in politica pensa da liberale». La frase, nella drammatica lettera a Giordani del 26 luglio, pochi giorni prima la tentata fuga dalla casa paterna, è scritta in greco, la lingua cui, anche nell'abbozzo autobiografico, Giacomo affidava i contenuti più personali e proibiti, in una drammatica estrema forma di difesa della propria libertà di pensiero (*Autobiografie imperfette*, pp. 110-1).

Giacomo intanto ha maturato il proposito di fuga e approfitta del carteggio con il conte Broglio d'Ajano, amico di famiglia e coetaneo del padre, per architettare il piano. Fingendo di averne avuto autorizzazione dal padre, o meglio tacendone la sicura opposizione, chiede a Broglio di procurargli un passaporto per Milano. Il conte si interessa, ne fa richiesta alla direzione di Polizia e scrive a Giacomo per averne i connotati da inserire nel documento. La finzione continua. Giacomo invia le sue generalità, componendo quell'autoritratto che nella *Vita abbozzata di Lorenzo Sarno* non era riuscito a fare, finendo per affidarsi a un ritratto di sé adolescente demandato al ricordo del fratello («io allora non mi specchiava»):

Età 21 anni; statura piccola; capelli neri; Fronte...; sopracciglia nere; occhi cerulei; naso ordinario; Bocca regolare; mento simile; viso...; carnagione pallida; segni apparenti...; Professione Possidente; ultimo domicilio Recanati (*Epistolario*, p. 2159).

Il tabù dello specchio viene vinto dalla necessità di riconoscersi, finalmente, non più nelle proiezioni del padre, ma in un'immagine sua propria, fatto finalmente, dalla legge, «padrone di *se* stesso» (*Epistolario*, lettera 241 della fine di luglio 1819 al fratello Carlo). Leopardi si «*abbandona* a occhi chiusi nelle mani della fortuna», ma la sorte non sarebbe stata propizia. Il passaporto, infatti, non viene firmato dal delegato apostolico di Macerata, ma dal marchese Filippo Solari che pensa bene di scriverne all'amico Carlo Antici, zio di Giacomo, per augurare un buon viaggio al nipote. Il passaggio della notizia da Carlo a Monaldo è breve e il piano scoperto. Ma al danno del fallimento si unisce la beffa della dissimulazione, perché Monaldo, ricevendo da Broglio una lettera di spiegazioni per sé e una per il figlio contenente il passaporto, intercetta la lettera, sequestra il passaporto e finge con Giacomo che Broglio abbia mandato il passaporto direttamente a lui, recapitando al figlio una seconda finta lettera, architettata con Broglio stesso. Per Giacomo è una doppia sconfitta, un inganno intollerabile. Nella drammatica lettera del 13 agosto, indirizzata a Broglio ma scritta nella piena consapevolezza che le sue parole sarebbero state lette prima da Monaldo, Giacomo intenta la propria *Apologia* di un tirannicidio fallito. E come Lorenzino non si dichiara «nè pentito nè cangiato», dice di avere desistito dal progetto «non forzato nè persuaso, ma commosso e ingannato», e che non esiterà a rimetterlo in atto se il padre, come gli ha promesso, non gli procurerà «i mezzi di uscire» (*Epistolario*, lettera 246 del 13 agosto 1819, pp. 328-9). Il destinatario ora non è più il conte Broglio, ma il padre, a cui sembra rivolgersi drammaticamente e direttamente: «se la sua dissimulazione è profonda ed eterna, sappia però ch'io non mi fido di lui, più di quello ch'egli si fidi di me». La partita non è persa, è solo rimandata.

Non è pensabile che quando Leopardi dà finalmente un nome al suo testo autobiografico e al suo personaggio, e decide di chiamarlo Lorenzo, non abbia in mente il suo *alter ego* cinquecentesco che, con la propria appassionata autodifesa, gli aveva offerto non solo un modello di prosa eloquente, ma anche un esempio di tirannicidio²⁹ necessario, per libertà e coerenza (cfr. *Crestomazia*, *Prosa*, pp. 253-5): «parlerò particolarmente della mia azione, non per domandarne premio o loda, ma per dimostrare che non solamente io ho fatto quello a che è obbligato ogni buon cittadino, ma ch'ioarei mancato e alla patria e a me medesimo s'io non l'avessi fatto»³⁰.

Ed è altrettanto significativo l'inserimento nella *Crestomazia* della prosa – tra gli esempi di «Eloquenza» – di un brano dall'*Apologia* in cui, a giustificazione del tirannicidio, vengono presentate in un *climax* di

crudeltà e orrore le «scleratezze» compiute dal duca Alessandro, tanto «ch'egli apparirà difficile a giudicare chi sia stato più, o sclerato ed empio il tiranno, o paziente e vile il popolo fiorentino; avendo sopportato tanti anni così grave calamità» (*Crestomazia, Prosa*, p. 254).

Sarno: l'inganno del desiderio

Il personaggio che si cela dietro il cognome del protagonista, Sarno, è invece al centro di un tirannicidio solo tentato. La sua identità è stata svelata da Franco D'Intino, che ha riconosciuto il personaggio in quel Francesco Coppola conte di Sarno le cui vicende sono narrate in un testo che abbiamo già incontrato ripercorrendo il carteggio con Giordani del giugno 1819: *La congiura de' Baroni del Regno di Napoli contra il Re Ferdinando I* di Camillo Porzio, pubblicata a Lucca nel 1816.

Anche questo testo era giunto a Recanati a metà giugno 1819, ma il 26 luglio Leopardi aveva confessato a Giordani di non essere riuscito nemmeno ad aprirlo «perch'io non posso leggere nè scrivere nè comporre una pagina senza dolore» (*Epistolario*, lettera 237, p. 315). Se però da un lato le citazioni del testo occorrono solo dal 27 febbraio 1821 (con alcune proposte di emendazione), dall'altro la presenza del nome nell'appunto dello *Zibaldone* del 20 ottobre 1820 autorizza a pensare a una lettura sicuramente precedente³¹.

Come Lorenzino, Francesco Coppola è uomo «virtuoso, altero, appassionato», protagonista – con il principe di Salerno, Antonello Sanseverino e il «secretario» del Regno di Napoli Antonello Petrucci – di un tentato tirannicidio insieme ai baroni napoletani decisi a sollevare dal trono Ferdinando I d'Aragona nella celebre congiura del 1485, ma, a differenza di Lorenzino, fallirà nell'impresa, vittima dell'astuzia del re e dell'inganno dei propri «smisurati desideri» (Porzio, *La congiura de' Baroni del Regno di Napoli*, p. 143).

Ferdinando, infatti, dopo la congiura, finge di voler suggellare l'apparente riconciliazione con il conte attraverso le nozze tra il figlio dello stesso conte e la figlia del duca di Melfi, sua nipote, ma medita in realtà una maggiore vendetta. Il racconto della cattura del conte (che appassiona Leopardi tanto da ricavarne nel 1822 alcune postille per la scrittura della *Comparazione*³², e da antologizzarlo, quattro anni dopo, in apertura della

Crestomazia della prosa)³³ è spettacolare: a Coppola e ai suoi ospiti, convenuti «con abiti pomposi e ricchi» (*ibid.*) al castello nuovo per presenziare alle nozze, si presentano, al posto della sposa accompagnata dal re, il castellano e i suoi soldati, «a cui si era ordinato che, facendolo prigioniero, desse agli ultimi suoi guai cominciamento» (ivi, pp. 142-3).

Alla congiura dei baroni si sostituisce la congiura del re contro il conte di Sarno e il segretario, che vengono fatti prigionieri e incarcerati «nelle più sozze e spaventevoli carceri del castello» (ivi, p. 145). Il conte verrà processato e, dopo lunga carcerazione, condannato a morte, da eseguirsi su un palco appositamente fabbricato, «tan'alto che dalla città si potesse vedere» (ivi, p. 149), ma prima dell'esecuzione, chiesto di poter incontrare i figli, intenta davanti a loro e ai suoi giustizieri la propria *Apologia*, consegnando un pubblico testamento che è anche un'appassionata difesa della propria virtù contro «l'irata fortuna»: «Fate adunque, figliuoli, di dipendere dalla virtù sola; e gioveravvi assai più il poco avuto da lei, che il molto dall'altrui liberalità» (ivi, p. 152).

Scegliendo Lorenzo Sarno per protagonista della (propria) «vita abbozzata», Leopardi aveva così messo la sua storia sotto le insegne di una ribellione all'autorità che, per coerenza, non poteva che prendere le forme di un tirannicidio – «così come loro pervertono e confondano tutte le leggi e tutti e buon costumi, così gl'uomini sono obbligati, contro a tutte le legge e a tutte l'usanze, cercar di levarli di terra», aveva scritto Lorenzino de' Medici (*Apologia e lettere*, p. 47), sicché «e tiranni, in qualunque modo si ammazzino e si spenghino, sien ben morti» (ivi, p. 48) –, ma di un tirannicidio che, giusta l'inganno del padre/tiranno che aveva capovolto le sorti della fuga architettando un piano tanto efficace quanto sleale, non aveva potuto compiersi – «ove adunque il conte di Sarno sperò di ritrovare il porto, ivi ruppe, et affondò», scriveva Porzio (*La congiura de' Baroni del Regno di Napoli*, p. 143), «così sempre i nostri mal misurati desidèri ci sogliono ingannare» (*ibid.*) – nemmeno nelle forme allusive e letterarie che gli erano concesse, quelle di un travestimento di sé lucido e disperato:

quel mio padre che mi volea dottore vedutomi poi ec. disubbidiente ai pregiudizi ec. diceva in faccia mia in proposito de' miei fratelli minori che non si curava ec. [...] apostrofe a Gioacchino, scelleratissimo³⁴ sappi che se tu stesso non ti andasti ora a procacciar la tua pena io ti avrei scannato ancora con queste mani ec. quando anche nessun altro l'avesse fatto ec. giuro che non voglio più tiranni (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, pp. 103-4)³⁵.

Parte terza

Metodi e varianti

I tre tempi degli *Idilli*

Tempi poetici e tempi filologici

Si devono a Emilio Peruzzi (1979; 1987)¹ e a Domenico De Robertis (*Canti*, De Robertis), sulla scorta delle prime osservazioni di Moroncini (*Canti*, Moroncini), gli studi più approfonditi sul “quaderno” napoletano AN C.L. XIII.22, depositario della prima redazione conosciuta degli *Idilli* (cfr. *infra*, *Appendice*, FIGG. 6-8), pubblicati – salvo il *Sogno*² – prima in due puntate nel “Nuovo Ricoglitore” del dicembre 1825 (dove escono *L’infinito* e *La sera del giorno festivo*)³ e del gennaio 1826 (che pubblica *La ricordanza*, *Il sogno*, *Lo spavento notturno* e *La vita solitaria*)⁴, sulla base (forse indiretta) di un secondo manoscritto depositato presso il comune di Visso (AV), poi nel volume bolognese dei *Versi* del 1826 (B26), nello stesso ordine del manoscritto vissano e della stampa in rivista⁵.

Sviluppando un’osservazione di Moroncini, sia Peruzzi sia De Robertis, nelle loro rispettive edizioni critiche, hanno appuntato l’attenzione sul fatto che, nonostante l’unità codicologica faccia pensare a un unico momento compositivo (si tratta di un quadernetto costituito da Leopardi piegando e tagliando al margine dei fogli protocollo rigati già utilizzati precedentemente⁶, e numerando le pagine così ottenute da 1 a 17: in alto a sinistra le pari, a destra le dispari), la grafia della stesura base e le correzioni ivi apportate mostrano che i testi sono stati scritti e corretti in momenti diversi⁷.

Naturalmente, come per tutti i manoscritti di Leopardi, non si tratta di prime stesure ma di copie in pulito, come aveva inizialmente riconosciuto Moroncini (*Canti*, Moroncini, 2, p. 400) approntando la prima, storica edizione critica dei *Canti*. Un’osservazione importante, ripresa poi da Peruzzi e da De Robertis, e sviluppata metodologicamente da Gavazzeni (1996) nei suoi studi preparatori alla sua edizione critica dei *Canti* (*Canti*, Gavazzeni).

Non vi sono elementi esterni sufficienti per affermare che l'ordine in cui si leggono gli *Idilli* nel quaderno napoletano, ovvero (con il titolo dell'ultima lezione del manoscritto):

1. *La Ricordanza* (p. 1);
2. *L'Infinito* (p. 2);
3. *Lo spavento notturno* (pp. 3-4);
4. *La sera del giorno festivo* (pp. 5-7);
5. *Il Sogno* (pp. 7-12);
6. *La vita solitaria* (pp. 12-17).

non corrisponda anche a un ordine di composizione, che si dispone, cronologicamente, secondo tre momenti principali, o "tempi". Nella tavola 4 (cfr. *infra*, *Appendice*) sono presentati gli *Idilli* in ordine di composizione, in relazione al quaderno napoletano e a quello di Visso.

Risalgono infatti al 1819 – il "primo tempo" – i primi tre idilli (forse dopo il fallito piano di fuga dell'estate, anche se per l'*Infinito* si ipotizza un inizio anteriore, risalente addirittura alla primavera): *La Ricordanza*, *L'infinito*, *Lo spavento notturno*. Appartiene al 1820 – "secondo tempo" degli *Idilli* – *La sera del giorno festivo*, scritto tra la primavera e l'autunno (farebbero propendere per una datazione più alta i parallelismi riscontrati da Peruzzi, 1979, pp. 90-9, con due lettere a Giordani, del 6 marzo e del 24 aprile 1820), mentre *Il Sogno* (che sempre Peruzzi, 1987, p. 82, sulla base dell'affinità con l'appunto del «fingere poetando un sogno», situa successivamente al 3 dicembre 1820) e *La vita solitaria* sono dell'anno successivo – "terzo tempo" –, quest'ultimo scritto tra la primavera e l'autunno, contendendo tempo ed energie alle prime grandi canzoni (non ancora pubblicate) di B24, *Nelle nozze della sorella Paolina* (dell'ottobre-novembre 1821), *A un vincitore nel pallone* (terminato, come da nota autografa, il 30 novembre 1821) e *Bruto minore* (del dicembre), che chiude un anno tra i più fecondi della vita di Leopardi, da gennaio a dicembre 1821, a fronte di (soli) quattro componimenti poetici, Giacomo stende quasi 2.000 pagine dello *Zibaldone*.

Se è vero che i "tre tempi" si susseguono nei tre anni – 1819, 1820, 1821 –, è anche vero che Leopardi intenderà ascrivere tutta la serie degli *Idilli* al momento iniziale della loro genesi, il «MDCCCXIX», data apposta subito sotto il titolo generale di *Idilli*, nel quaderno di Visso, nel "Nuovo Ricoglitore" e poi in B26, a segno di un'ispirazione e di una realizzazione poetica che dovevano circoscriversi nel tempo, e anteriormente all'altra esperienza, quella delle *Canzoni*, di cui gli *Idilli* dovevano costituire l'altro versante stilistico⁸.

L'analisi dell'autografo napoletano ha permesso a Peruzzi e a De Robertis, primi indagatori della genesi degli *Idilli*, di raccordare i tempi "poetici" con quelli "filologici", distinguendo più momenti di elaborazione e correzione dei testi, che qui riepiloghiamo sinteticamente.

Acutamente, De Robertis (*Canti*, De Robertis, 2, p. 327), nella scheda che accompagna le riproduzioni degli autografi del volume II della sua edizione critica, riconosce nel quaderno degli *Idilli* tre momenti di stesura del testo base e (almeno) due serie di correzioni:

AN XIII 22, pp. 1-17: la serie originaria dei 6 idilli in ordine diverso dal vulgato [...], apparentemente stesa in tre riprese, ovvero con tre diverse penne (*La Ricordanza*, *L'infinito*, *Lo spavento notturno*, pp. 1-4; *La sera del giorno festivo*, pp. 5-7; *Il Sogno*, *La vita solitaria*, pp. 7-17), e sottoposta ad almeno due serie di successivi interventi, di cui la seconda caratterizzata da penna più fine e inchiostro rosseggiante, non sempre distinguibili nei facsimili e pertanto qui di séguito interamente trascritta⁹.

Seguono (*Canti*, De Robertis, 2, pp. 327-8), infatti, nell'edizione derobertisiana, le puntuali indicazioni degli interventi effettuati sul testo con «inchiostro rosseggiante». Emilio Peruzzi (1979, p. 14), nell'analisi dedicata alla *Sera del giorno festivo*, in cui per contiguità fisica vengono fatte anche alcune osservazioni sul *Sogno*, si spinge ancora più avanti, distinguendo «almeno tre tempi diversi nell'autografo napoletano della *Sera* e del *Sogno*».

I tre momenti identificati nella stesura del testo riguardano: 1. la trascrizione della *Sera* in bella copia, con le relative correzioni «contestuali o con il medesimo pennino»; 2. la trascrizione del *Sogno* «con un secondo pennino, e forse anche [...] correzioni alla *Sera* con questo medesimo pennino (se pure non è un pennino diverso, usato anche per l'aggiunta marginale *adombra*)»; 3. le «correzioni apportate tanto alla *Sera* quanto al *Sogno* con un pennino ancora più fine». Quest'ultimo pennino coincide con quella che per De Robertis è la «penna più fine», dall'«inchiostro rosseggiante».

Peruzzi indica con «An I» i primi due momenti, considerati (insieme a Moroncini) «non molto lontani l'uno dall'altro», mentre il terzo momento, siglato «An II», risulta successivo e strettamente implicato con la copia degli *Idilli* tratta da Paolina Leopardi, poi conservata tra le *Miscellaneae manoscritte* dell'archivio di Casa Leopardi. Sulla copia di Paolina torneremo successivamente. Per ora basti sottolineare il grado molto avanzato nell'interpretazione della diacronia compositiva e variantistica da parte di Peruzzi, che, tuttavia, circoscrivendo l'analisi a un solo testo, non coglie le

implicazioni relative a serie correttorie effettuate, come vedremo, su tutti i testi del quaderno napoletano, con diversa fenomenologia. Il sistema del microtesto *Sera*, infatti, non può essere applicato per il macrotesto *Idilli*, per il quale è necessario unire le risultanze di un'interpretazione diacronica di tutti i microtesti.

Significativamente, l'edizione Peruzzi dei *Canti* del 1981 non prosegue la feconda pista indicata dagli *Studi* del 1979, e propone, nelle note del curatore, solo alcuni apparentamenti di correzioni attraverso la seriazione delle fasi correttorie con lettere greche. Come già osservato (Italia, 2006, pp. XXI-XXXIV), però, le lettere greche indicate nell'edizione Peruzzi non corrispondono a serie omogenee di interventi, a campagne correttorie del singolo testo o comuni a più testi, ma rimandano all'ordine cronologico delle fasi relative alla singola correzione, sicché con β , ad esempio, si possono identificare penne diverse¹⁰. Le note del curatore a piè di pagina propongono, volta a volta, somiglianze o differenze tra le singole correzioni, tutte all'interno di un medesimo testo. Viene abbandonata anche l'ipotesi di una stratificazione tardiva di correzioni, da Peruzzi denominata per la *Sera* «An II» (fase che, nella relativa edizione critica, corrisponde a volte alla fase β a volte alla fase γ di AN).

L'edizione Gavazzeni, curata per la sezione degli *Idilli* da Federica Lucchesini, muovendo dall'analisi di De Robertis, imposta diversamente il problema (*Canti*, Gavazzeni, 1, pp. 261-3). Non viene identificata infatti una sola, tardiva campagna correttoria, effettuata con inchiostro rosseggiante su tutti i testi, ma, all'interno dei tre momenti compositivi, vengono riconosciute più campagne correttorie¹¹:

La riproduzione digitale e l'agevolata analisi comparata dei manoscritti permettono di combinare le due considerazioni (momenti di stesura e interventi correttori), e di precisare più analiticamente la composizione e revisione degli *Idilli* in AN. Ai tre momenti di stesura è possibile legare le più significative fasi di revisione del testo, fermo restando che non tutte le varianti tardive risultano riconducibili alle diverse tipologie di penne e che in caso di incertezza le correzioni vengono classificate come effettuate genericamente "con altra penna" (*Canti*, Gavazzeni, 1, p. 261).

Vengono quindi presentati i tre tempi di stesura dei testi:

1. *La Ricordanza* (p. 1); *L'Infinito* (p. 2); *Lo spavento notturno* (pp. 3-4);
2. *La sera del giorno festivo* (pp. 5-7);
3. *Il Sogno* (pp. 7-12); *La vita solitaria* (pp. 12-7);

all'interno dei quali si possono riconoscere tre penne diverse, denominate A (stesura base del "primo tempo"), B (stesura base del "secondo tempo"), C (campagna correttoria tardiva coincidente con la «penna rossiccia» identificata da De Robertis e con la fase «An II» identificata da Peruzzi) e la penna con cui Leopardi copia in pulito *Il Sogno* e *La vita solitaria* ("terzo tempo" degli *Idilli*), non siglata nell'edizione Lucchesini.

L'intuizione della curatrice, che qui intendiamo sviluppare con alcune integrazioni e correzioni (per simmetria chiameremo C la penna della terza fase e D quella «rossiccia» della correzione tardiva), è che a ogni tempo di copiatura del o dei testi corrisponda una campagna correttoria sui testi precedenti, che vengono contestualmente riletti e corretti da Leopardi con la medesima penna utilizzata per la stesura del successivo testo base.

Ciò non si verifica ovviamente per i primi tre testi, *La Ricordanza*, *L'Infinito* e *Il Sogno/Lo spavento notturno* – "primo tempo" degli *Idilli* – dove la penna A viene utilizzata solo per correzioni immediate o tardive effettuate all'interno degli stessi testi, ma è evidentissimo a partire dal "secondo tempo" degli *Idilli*, con la copiatura della *Sera del giorno festivo*, effettuata con penna B, molto più spessa della A, dall'inchiostro più carico e scuro. Penna con cui Leopardi apporta varie correzioni alla *Sera* stessa, immediate o tardive, ma anche ai primi tre testi, che rilegge e corregge, raccordandoli, anche stilisticamente, al nuovo individuo entrato a far parte del vecchio organismo poetico. Lo stesso accade nel "terzo tempo" degli *Idilli*, con la stesura/copiatura in pulito del quinto e sesto idillio: *Il Sogno* e *La vita solitaria*, scritti con penna C, «a *ductus* più fine e inchiostro più chiaro di quello usato per la stesura base del testo precedente» (*Canti*, Gavazzeni, I, p. 262), penna con cui Leopardi interviene con correzioni immediate e tardive su questi due ultimi testi, ma, come per il "secondo tempo", anche con alcune correzioni sui quattro testi precedenti.

La relativa somiglianza tra la penna B e quella C rende piuttosto difficile stabilire con sicurezza l'appartenenza di una correzione all'una o all'altra fase sulla base della sola analisi del tratto, del *ductus* e degli inchiostri. In alcuni casi, tuttavia, altri elementi concorrono a stabilire con relativa certezza la stratigrafia correttoria. È il caso macroscopico del titolo del terzo idillio, *Il sogno*, che risulta corretto in *Lo spavento notturno* con una penna di tratto, *ductus* e inchiostro apparentabili alla penna C con cui vengono stesi gli ultimi due idilli: *Il Sogno* e *La vita solitaria*. La correzione, infatti, si impone nel momento stesso in cui entra a far parte del nuovo organismo degli *Idilli* un testo come *Il sogno*, che ha lo stesso titolo di un altro testo

precedente, e ne provoca l'immediata correzione¹². Il primo *Sogno* diventa *Lo spavento notturno*, lasciando al secondo *Sogno* il primato onomastico.

In questa prospettiva, ai tre "tempi" di stesura/copiatura in pulito degli *Idilli* corrispondono altrettante campagne correttorie effettuate sui testi precedenti: tre nel "secondo tempo" (*La Ricordanza*, *L'Infinito* e *Il Sogno/Lo spavento notturno*), quattro nel "terzo tempo" (i precedenti tre più *La sera del giorno festivo*).

Con la penna di tratto più sottile e inchiostro rosseggiante (penna D), già riconosciuta da De Robertis e da Peruzzi in molti luoghi del testo, Leopardi deposita un'ulteriore serie di correzioni su tutti i testi del quaderno napoletano. Si tratta, come aveva ipotizzato Peruzzi, di una campagna correttoria tardiva, forse addirittura coeva alla preparazione di un nuovo manoscritto "di servizio" da utilizzare per la stampa degli *Idilli* sul "Nuovo Ricoglitore", anche se la penna con cui sono apportate queste ultime varianti non coincide con quella che stende il testo base del manoscritto di Visso (come nella suggestiva ipotesi di Peruzzi), penna dal *ductus* più intenso e dall'inchiostro più scuro, nonché differente in più punti nella fenomenologia grafica¹³. Coincide invece, in molti punti, con alcune varianti di AV apposte con penna dal tratto più sottile e dall'inchiostro più chiaro. Un caso esemplare è costituito da «volto» al v. 41 della *Vita solitaria*, dove, con penna D, è aggiunto un accento molto simile, per tratto e inchiostro, a quello inserito in AV, tanto da far ipotizzare un possibile intervento di D anche su AV¹⁴.

Stesure e campagne correttorie

Se analizziamo ogni singolo testo vediamo dunque che esso reca, oltre alle varianti tardive effettuate con la penna della stesura base, varie campagne correttorie. È significativo che i testi che recano più correzioni siano i primi tre, su cui si sono depositate correzioni di penna A (stesura base), B (prima serie di correzioni, coeva alla stesura della *Sera del giorno festivo*), C (seconda serie, coeva alla stesura del *Sogno* e della *Vita solitaria*) e D (terza serie, con inchiostro rosseggiante). In particolare, il testo che mostra più interventi è proprio lo *Spavento notturno*, su cui si depositano addirittura cinque campagne correttorie: le quattro prima considerate e una quinta (E), di penna completamente diversa dalle precedenti, circoscritta a soli tre versi, di cui parleremo in seguito.

Nella tavola 5 (cfr. *infra*, *Appendice*) sono presentati i tre tempi di stesura degli *Idilli* e le relative campagne correttorie, sicché è possibile vedere sinotticamente, testo per testo, quanti e quali interventi e con quali penne siano stati realizzati sui singoli testi o su gruppi di testi. Naturalmente, se alcune penne, come quella B, di tratto molto spesso e inchiostro carico, sono riconoscibili con un buon margine di sicurezza, in altri casi, e per correzioni più circoscritte, come singole lettere, accenti o interventi di punteggiatura, l'identificazione è più ardua, e le indicazioni relative alla scrittura sono state combinate con altri elementi – grafici, linguistici e stilistici – che permettono di individuare serie omogenee di interventi. I risultati di queste analisi vengono esposti, testo per testo, nelle “note filologiche” dell'edizione qui presentata¹⁵.

Nei paragrafi seguenti si procederà, invece, a delineare le caratteristiche delle varie penne con cui vengono realizzate la stesura base e le relative campagne correttorie.

Il “primo tempo” (1819): la penna A

Come si è già detto, con la penna A, di tratto più fine e inchiostro scuro, sono esemplati i primi tre testi, che inizialmente recano i titoli:

1. *La Luna* poi corretto in *La Luna o la Ricordanza*;
2. *L'Infinito*;
3. *Il Sogno*.

Con la medesima penna vengono effettuate alcune piccole correzioni immediate e tardive¹⁶, presentate qui nell'apparato dell'edizione critica del manoscritto con la sigla A, così come le fasi attribuibili alle successive campagne correttorie sono contrassegnate dalla lettera della penna corrispondente. È significativo, ed è conferma della seriazione cronologica ipotizzata, che la penna A non compaia in alcun altro testo della serie, né per la stesura base, né per gli interventi correttori.

Molte somiglianze, invece, possono essere riconosciute tra la penna A e quella con cui Leopardi mette in pulito le due canzoni del 1819, coeve, se non all'ideazione, alla copia in pulito dei primi tre idilli: *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale* (il cui autografo è conservato tra le carte napoletane: AN C.L. XIII.23) e *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* (anche questo a Napoli: AN C.L. XIII.24)¹⁷. Quest'ultima, in particolare, è scritta su fogli

rigati di tipo molto simile a quelli utilizzati per l'intero quaderno degli *Idilli* e presenta lo stesso specchio della pagina nella scrizione del testo.

I tre testi recano, come si è detto, varie campagne correttorie, illustrate analiticamente nella tavola 5 in *Appendice* e presentate qui di seguito, nella descrizione delle penne successive alla A.

Il "secondo tempo" (primavera-autunno 1820): la penna B

Negli *Idilli*, il "secondo tempo" coincide con la stesura del solo testo: «4. *La sera del giorno festivo*» risalente a un periodo compreso tra il marzo e l'autunno (forse l'ottobre) del 1820. Il testo è esemplato con penna a tratto spesso e inchiostro scuro, la stessa con cui vengono effettuate alcune correzioni immediate (vv. 8 e 44-45) e tardive (v. 1). Alla copia in pulito e correzione del quarto idillio segue una campagna correttoria effettuata a ritroso sui primi tre, che vengono corretti e sui quali vengono inserite alcune varianti alternative (come nello *Spavento notturno*), con la medesima penna della stesura base della *Sera del giorno festivo* (penna B).

Analizzeremo ora i principali interventi di questa revisione, cercando di metterne in luce le serie omogenee.

Nel primo testo la penna B interviene nella correzione del titolo da *La Luna o la Ricordanza* → *La Ricordanza*, e reintegra l'iniziale variante del v. 2: «or volge». Della stessa penna è la correzione del gruppo di vv. 7-8: «a le mie luci | il tuo viso» → «il tuo bel viso | Al mio sguardo» → «a le mie luci / Il tuo volto», con preferenza per la prima variante del verso. Di segno opposto, per bilanciamento alto/basso, la correzione del v. 9, dove la penna B modernizza «cangia» in «cambia», mentre la penna D ripristina l'originaria forma aulica. Più incerto il concorso di questa penna nella correzione del v. 12 («quanto» → «come»)¹⁸, mentre è sicura la trasformazione di «tristi» in «triste» (sempre riferito, femminile plurale, alle «passate cose»).

Nell'*Infinito* sicura è la correzione con la penna B al v. 3 di «Del celeste confine» → «De l'ultimo orizzonte», di «un infinito» → «interminato» al v. 4 e di «Immensitade» → «Immensità», da cui poi la variante «Infinità», in implicazione con il titolo, ma la combinazione degli altri interventi al v. 4 con la medesima penna non è univoca, sicché sono autorizzate anche le fasi: «Immensità s'annega il pensier mio» e «Infinità il mio pensier s'annega»¹⁹.

Più complessa la situazione degli interventi sul *Sogno*, dove si depositano interventi di quattro campagne correttorie diverse, non sempre distinguibili. Si circoscrivono ai vv. 13-18 i principali, massicci interventi effettuati con la penna B, in modo particolare la seconda fase dei vv. 13 ss.: «immergi e spegni. Anzi a quel modo / Si spegneva annerando a poco a poco, / E ne tremavan l'erbe intorno intorno», dove i versi aggiunti si stagliano trasversalmente, marcando la loro evidente differenza con il v. 14, aggiunto nell'interlinea superiore in fase D («La luna, come ho detto, in mezzo al prato»). Molto evidente è pure la correzione di «campo» in «prato», poi ripristinata alla forma originaria in fase D, mentre la complessa seriazione dei vv. 25-27 vede due fasi contrassegnate dalla penna B, la 2: «Eh pazzo! Egli n'ha tante / Lassù, che non fa danno se assai gran parte / Cader potria più che non fa» e la 3: «Eh pazzo! Egli n'ha tante / Lassù, che non fa danno a cader l'una / O l'altra, e mille rimaner»²⁰.

Anche in questo caso è prova dell'ordinamento cronologico ipotizzato l'assenza della penna B dai testi successivi a *La sera del giorno festivo*, ma conferma ulteriormente che l'ispirazione/stesura della *Sera* sia contemporanea alla correzione della *Ricordanza* e dell'*Infinito*, l'appunto manoscritto del *Supplemento generale a tutte le mie carte*²¹, dove si trovano due delle correzioni apportate all'*Infinito*, v. 3 («De l'ultimo orizzonte») e alla *Ricordanza*, v. 14 («Ancor che triste»):

Agli Idilli.

Scrivi: che da tanta parte *De l'ultimo* orizzonte. Scrivi: Ancor che triste. Galline che tornano la sera spontaneamente alla loro stanza al coperto. Passero solitario. Campagna in gran declivio veduta alquanti passi in lontano, e villani che scendendo per essa si perdono tosto di vista, altra immagine dell'infinito.

Correzioni che vengono introdotte proprio nello stesso momento in cui – nella *Sera del giorno festivo*, che, come ha ben chiarito Blasucci (1985, pp. 114-5), si lega così strettamente ai temi infinitivi del componimento del 1819 – Leopardi definisce l'altra immagine dell'«infinito», derivante dalla visione (aperta, non più chiusa) della distesa aperta dove i villani si allontanano verso la campagna, immagine pronta a essere elaborata nella *Sera* in quella di un'altra aperta distesa, dove le «montagne si scopron da lungi», e il canto dell'artigiano (un'immagine auditiva più speculare all'*Infinito*: «E come il vento / Odo stormir tra queste piante», vv. 8-9) a poco a poco si allontana²².

Il “terzo tempo” (dicembre 1820-autunno 1821): la penna C

Un tratto più fine e ortogonale e un inchiostro più chiaro di quello usato per la stesura base del testo precedente (ma non rossiccio come quello caratterizzante la penna D) contrassegnano il “terzo tempo” degli *Idilli*, con cui Leopardi copia in pulito con la penna C gli ultimi due testi:

Il Sogno;

La Vita solitaria → *La vita solitaria*.

Su questi sono riconoscibili due serie distinte di interventi a penna C: varianti immediate, come la correzione in *La vita solitaria* di «sop<ra>» in «sovrà» (v. 105) e varianti tardive – numerose, anche se circoscritte per lo più a grafia e punteggiatura, come mostra la tavola 5 (cfr. *infra*, *Appendice*) –, nonché le inserzioni di *varia lectio* depositata trasversalmente nei margini: «adombra» (*Il Sogno*, v.l. al v. 5); «angosce estreme» (v.l. al v. 41); «vaga, delicata» (v.l. al v. 42); «ambascia» (v.l. al v. 60); «Ben che» (*La vita solitaria*, v.l. al v. 15); «vergini» (v.l. al v. 48) e «tripudia in, brilla, | giubila,» (v.l. al v. 49). Sono scritte con orientamento inverso rispetto alle precedenti, invece, le due varianti apposte molto probabilmente più tardi, con la penna D: «la guancia», v. 84 del *Sogno* e «E già...», v. 94 della *Vita solitaria*.

Anche in questo “terzo tempo” di composizione si realizza una serie di correzioni che coinvolge tutti i testi precedenti, anche se, come si è detto, non ne è sempre facile l’identificazione. Un elemento in supporto ai dati grafici è costituito dalle serie omogenee di interventi, che possono garantire apparentamenti o suggerire separazioni.

Uno di questi interventi seriali, realizzato con la penna C, è costituito dalla sostituzione della forma elisa. Il fenomeno si nota inizialmente nel *Sogno*, v. 18: «se’ tu» → «sei tu» (anche se al v. 20 si legge: «Se’ tu quella di prima» e al v. 39: «Dunque se’ morta»); v. 41: «Que’ sudori estremi» → «Quei sudori estremi»; v. 71: «A’ nostri giorni» → «A i nostri giorni»; v. 79: «de’ nostri dì» → «de i nostri dì»; e in *La vita solitaria*, v. 18: «Da’ miseri» → «Da i miseri»; v. 37: «Co’ silenzi» → «Coi silenzi»; v. 76: «A’ deserti» → «A deserti»; v. 104: «Pe’ boschi» → «Pei boschi». Ma si riverbera a ritroso anche nella *Sera del giorno festivo*, v. 5: «pe’ balconi» → «pei balconi» (di penna non univoca, ma forse più apparentabile a C proprio per la serialità di questi interventi).

Una datazione compresa tra la fine del 1820 e l’autunno del 1821 è confermata anche dalla similarità della penna C con quella utilizzata per co-

piare e correggere le prime due canzoni successive a B20: *Nelle nozze della sorella Paolina* e *A un vincitore nel pallone*, depositate entrambe, senza soluzione di continuità, nel manoscritto napoletano AN C.L. X.5.1 datato «Ottob.[re] e Nov.[embre] 1821».

Un “quarto tempo”? La penna D e la copia di Paolina

Più facile da riconoscere (anche se spesso confusa con le due precedenti penne) è la penna D, così definita nell'edizione *Canti* (Gavazzeni, I, p. 262): «di *ductus* più incerto, a volte tremulo, e inchiostro di colore rossiccio, con cui Leopardi inserisce correzioni di minima e più cospicua entità, e varianti alternative a margine. Riconosciuta e segnalata da tutti gli editori critici dei *Canti*, compare su tutti e sei gli idilli, corrispondendo probabilmente a una serie correttoria tardiva, effettuata a prima stesura e prima serie di correzioni già avvenute».

Anche per questa penna, piuttosto che la serie analitica degli interventi, ricostruibile dalla tavola 5 (cfr. *infra*, *Appendice*), è più proficuo qui segnalare le correzioni seriali, che possono permettere di datare varianti apparentemente dubbie a una fase piuttosto che a un'altra. Si contraddistinguono infatti con la penna D alcuni interventi di punteggiatura che mirano a circoscrivere termini o sintagmi in serie più isolate, quando non spezzate, con un effetto di maggiore razionalizzazione dell'interpunzione (*L'infinito*, vv. 1, 2, 4; *Lo spavento notturno*, vv. 1, 18, 19, 20; *Il sogno*, vv. 45, 52; *La vita solitaria*, vv. 1, 22, 71, 75, 96). Si tratta di virgole tracciate con tratto più tenue, in posizione spesso innaturale (a troppa o troppo poca distanza dal termine accompagnato), e inchiostro più chiaro di quello utilizzato per gli altri segni di interpunzione. Meno sicura, anche se abbastanza diffusa, la trasformazione, con la penna D, della virgola in punto e virgola mediante la mera inserzione del punto (molti di questi casi, segnalati soprattutto da De Robertis, sono qui presentati in forma dubbia).

Un altro intervento, realizzato probabilmente in fase D, è costituito dalla trasformazione di «che» polivalente in «chè», aferetico del causale «perchè» (*La Ricordanza*, v. 8; *Lo spavento notturno*, v. 21; *La sera del giorno festivo*, v. 7; *Il sogno*, v. 38).

Le correzioni lessicali non sono moltissime, ma a volte di particolare entità (come ai vv. 23-27 dello *Spavento notturno*; vv. 11-13 della *Sera del giorno festivo*; vv. 66-68 della *Vita solitaria*); si può trattare di un ritorno

a una forma originaria («cambia» → «cangia», al v. 9 della *Ricordanza*), oppure di un'uniformazione a un sistema linguistico già assestato («fra» → «tra», al v. 9 dell'*Infinito*). Complessivamente, gli interventi condotti con la penna D portano a una riduzione della letterarietà (come nell'inserimento di una variante più prosaizzante e discorsiva: «La luna, come ho detto, in mezzo al prato», al v. 14 dello *Spavento notturno*; o nelle correzioni «al travaglio» → «a l'affanno», v. 14 della *Sera del giorno festivo*; «che 'l sepolcro» → «cui la tomba»; o ancora nelle varianti alternative: «la guancia» per «il volto» al v. 84 del *Sogno*) piuttosto che al suo incremento («E moria lontanando» → «Lontanando morire», v. 45 della *Sera del giorno festivo*), e a un bilanciamento nelle implicazioni delle varianti (come al v. 72 «poverello» → «sventurato», in sistema con il v. 90 «sventurato» → «sfortunato»).

Per la datazione di alcuni interventi correttori può soccorrere la cosiddetta “copia di Paolina” che, pur non essendo valida ai fini dell'edizione del testo (si tratta, come vedremo, di una *descripta*, inefficace per la ricostruzione della tradizione testuale), può dare alcune indicazioni cronologiche importanti. La copia, infatti, già segnalata da Moroncini (*Canti*, Moroncini, I, p. 400), viene realizzata quando l'autore «vi aveva fatto solo una prima parte delle sue correzioni». I testi si leggono su due quaderni manoscritti: il quaderno VIII, datato «1824-1825» e il quaderno I, non datato, ma precedente al 1822 cui risalgono invece appunti datati nel quaderno successivo. L'ordine dei testi è, nonostante la separazione dei primi quattro idilli dagli ultimi due, lo stesso del quaderno napoletano: nel quaderno VIII (1824-25) si leggono *La luna, o la ricordanza – idillio*, pp. 121-2; (alle pp. 123-5 forse si trovava *L'infinito*, non conservatosi); *Il Sogno – Idillio*, pp. 126-7; *La sera del giorno festivo – Idillio*, pp. 127-9; nel quaderno I (*ante* 1822), *Idillio – Il Sogno*, pp. 106-9; e *Idillio – La Vita solitaria*, pp. 109-3 (Peruzzi, 1979, pp. 5-16).

Sul fatto che si tratti di una copia dell'autografo napoletano (come sostiene De Robertis) o di un testimone collaterale ad AN (come sostiene Peruzzi) non c'è prova dirimente: se da un lato P non registra le correzioni intervenute nell'ultima fase di revisione del testo (per Peruzzi «An II», qui penna D), che posticiperebbero il “quarto tempo” degli *Idilli* al biennio 1824-25, dall'altro reca anche numerose *lectiones singulares*²³ che fanno pensare che Paolina «copiaresse diplomaticamente, forse da una pagina ancora fitta di aggiunte e correzioni o varianti» (ivi, p. 17), oppure che si tratti di copia (non fedelissima) di «uno stadio non definitivo di AN (in

qualche caso recuperato in o coincidente con redazioni successive» (*Canti*, De Robertis, 2, p. 328).

Da un'osservazione più attenta su tutte le varianti della copia di Paolina rispetto alla lezione finale di AN si evince che P non solo non accoglie le correzioni effettuate nel cosiddetto "quarto tempo" degli *Idilli*, identificabile con la penna D, ma non registra nemmeno moltissime correzioni effettuate nel "terzo tempo", identificato dalla penna C con cui Leopardi stende la copia in pulito del *Sogno* e della *Vita solitaria*, corregge gli stessi testi e appone altre correzioni a ritroso sui testi precedenti (penna spesso assimilata da Peruzzi e da De Robertis alla D, che appartiene invece alla fase successiva). La stessa situazione dei titoli (*La luna, o la ricordanza*: precedente a B; *Il Sogno*: precedente a C²⁴; *La Vita solitaria*, precedente a C; ma la posposizione di «Idillio» al titolo è forma esclusiva di NR) lascia pensare a un testimone decisamente non univoco.

Inoltre, nel carteggio intercorso tra Giacomo, Carlo e Paolina nel novembre 1825 per l'invio di testi da raccogliere in previsione di un'ipotizzata pubblicazione bolognese di *Opere del conte G. Leopardi* «con ritratto, cenni biografici, in somma con tutte le cerimonie» (*Epistolario*, lettera 768 del 9 novembre 1825 di Giacomo a Carlo, p. 990) vengono citate le copie realizzate da Paolina degli *Idilli*, cioè quelle che, scrive a Giacomo il 14 ottobre 1825, «mi permettesti di copiare» (*Epistolario*, lettera n. 771 del 14 ottobre 1825 di Carlo e Paolina a Giacomo, p. 995)²⁵. È difficile pensare che non si alluda a P, anche per la coincidenza dei titoli (precedenti alle correzioni intervenute in fase B e C): «I.^o La luna o le ricordanze. Idillio. 2.^o Il sogno. 3.^o La sera del giorno festivo. 4.^o La vita solitaria. 5.^o Il sogno: altro idillio a dial[og]o» (ivi, p. 994).

La datazione tarda – 1825-26 – del quaderno VIII (recante *La luna, Il sogno* e *La sera*) potrebbe quindi essere stata apposta in un momento successivo alla copiatura, effettuata invece in anni precedenti da Paolina con l'autorizzazione dell'autore. Non è improbabile che tale copia sia stata tratta proprio nell'imminenza della partenza di Giacomo per Roma, il 17 novembre 1822, per tenere presso di sé i testi a lei più cari, visto che il quaderno I su cui Paolina trascrive *Il Sogno* e *La vita solitaria* è precedente al 1822.

L'impressione che si ricava dall'analisi di P in relazione alle campagne correttorie di AN esclude che tutte le lezioni di P possano essere ricavate da AN (non è possibile identificare uno stadio del testo da cui sarebbe stata effettuata la copia: non lo sono C e nemmeno D, anche se alcuni

errori di trascrizione fanno pensare almeno a un antigrafo comune)²⁶ o introdotte autonomamente dalla copista (che in altri casi avrebbe copiato invece testi meno preziosi di questi, in forma molto più fedele). Se però in P non entra gran parte delle correzioni introdotte già in fase C, non è possibile che AN, nella sua integrità, coincida con l'originale da cui Paolina ha tratto – su due supporti diversi – le sue copie. *Il Sogno* e *La vita solitaria*, la cui stesura in pulito viene effettuata con la penna C, devono quindi essere stati copiati da un altro testimone. In altre parole, Paolina può avere copiato da AN solo quanto AN conteneva fino alla fase B, ovvero: *La luna o La ricordanza*, *Il Sogno* (non ancora divenuto *Lo spavento notturno*) e *La sera del giorno festivo*, che infatti si trovano sul quaderno VIII, mentre *Il Sogno* e *La vita solitaria*, affidati al quaderno II, sono stati ricavati da un altro testimone.

Se quindi, in assenza di nuovi dati di analisi del manoscritto P, non è possibile utilizzare la copia di Paolina come marcatore cronologico di *tutte* le varianti, si può però utilizzarla come ulteriore elemento valido per l'appartenenza o meno di alcune correzioni al “quarto tempo” degli *Idilli*: la campagna correttoria più tarda, realizzata con la penna di tratto più incerto e inchiostro più chiaro che abbiamo chiamato D (elementi ricavabili da P sono segnalati volta a volta nelle “note filologiche”).

A quale periodo risalgono gli interventi di quest'ultima campagna correttoria? Non è improbabile, come sostiene Peruzzi, che le correzioni di penna D siano state apposte in previsione della stampa del “Nuovo Ricoglitore” e poi dei *Versi* del 1826, anche se, come si è detto, le riproduzioni digitali non confermano l'ipotesi di Peruzzi (1979, p. 21) che vorrebbe ravvisare «nelle correzioni di An II lo stesso pennino dell'autografo di Visso».

La questione cronologica generale si intreccia con quella filologica dei vv. 20-24 della *Sera del giorno festivo*, versi al centro di un'ipotesi più circoscritta di datazione. Sulla base della presenza in P di una variante del v. 20, «già mai» → «giammai», grafia non corretta nei due *errata corrige* inviati a Brighenti il 23 agosto e il 3 settembre 1824, Peruzzi ipotizza che tale correzione sia stata realizzata più tardi, successivamente alla seconda data. E sembrerebbe confermare questa ipotesi la correzione del v. 23: «mi ravvolgo» → «grido, e fremo» che si legge sia sull'autografo napoletano sia su quello di Visso (dove «grido, e fremo» è soprascritto a «mi ravvolgo»). In realtà, mentre la correzione del v. 20 sembra ascrivibile alla penna D (e in questo senso concordano Peruzzi e De Robertis), fatto che sposta il “quarto tempo” degli *Idilli* in

prossimità della stampa del “Nuovo Ricoglitore”, quella del v. 23 della *Sera*, «mi ravvolgo» → «grido, e fremo», è più apparentabile alla penna C con cui è vergata la stesura base del *Sogno* e della *Vita solitaria* che a quella D, anche perché la variante adegua lo stile dell'idillio a quello tragico del *Sogno*, dove la negazione di una «corrispondenza d'amorosi sensi» provoca il drammatico risveglio dei vv. 95-98: «Allor d'angoscia gridar volendo, e spasimando [...] dal sonno mi disciolsi». Una reazione violenta, di fronte al dramma amoroso, di incontenibile forza emotiva, che finisce per riverberarsi a ritroso anche sui versi della *Sera*, a cui già Contini, nella recensione al volume I degli *Studi* di Peruzzi (1979), aveva riconosciuto un andamento drammatico che non poteva che prendere le forme esclamative della *varia lectio* scritta (con la penna C) nel margine destro²⁷.

Aveva già notato Peruzzi che la prima stesura del v. 23 («mi ravvolgo»), coeva alla lettera a Giordani del 24 aprile 1820, trovava diretta sovrapposizione con gli accenti patetici di quella confessione: «Io mi getto e mi ravvolgo per terra, domandando quanto mi resta ancora da vivere» (*Epistolario*, lettera n. 298, p. 398). La correzione, tuttavia, riprende quasi *ad vocem* – «e grido e fremo» – le espressioni della lettera precedente, sempre a Giordani, del 6 marzo 1820: «e poche sere addietro, prima di coricarmi, aperta la finestra della mia stanza, e vedendo un *cielo* puro e un bel raggio di luna, e sentendo un'aria tepida e certi cani che abbaiano di lontano, mi si svegliarono alcune immagini antiche, e mi parve di sentire un moto nel cuore, onde mi posi a gridare come un forsennato, domandando misericordia alla natura, la cui voce mi pareva di udire dopo tanto tempo» (*Epistolario*, lettera n. 287, p. 379). E può essere stato proprio questo prelievo, così direttamente sradicato dal vissuto autobiografico del suo autore, ad aver provocato la perplessità che porta Leopardi, copiando il testo della *Sera* in AV, a recuperare la lezione base di AN «mi ravvolgo», subito corretta in «grido, e fremo», laddove la successiva correzione del v. 30 «vestigio» → «quasi orma» – di identica penna C – viene accolta in AV direttamente a testo («quasi orma»).

Va rubricata infine come un'ulteriore campagna correttoria la penna con cui vengono corretti i vv. 7-9 dello *Spavento notturno*, apparentabile a quella con cui vengono effettuate le correzioni tardive in AN C.L. XV.1, il manoscritto recante gli autografi dell'*Appressamento della morte* e del *Primo amore* (caratterizzante ed esclusivo il taglio della «T») (*Canti*, Gavazzeni, I, p. 262).

Proposta di edizione del quaderno napoletano e conclusioni provvisorie

Lo studio sulla stratigrafia delle diverse penne e la loro relazione nei tempi di elaborazione degli *Idilli* non può prescindere da un'analisi minuta dei testi e da una rappresentazione diacronica delle correzioni, qui presentata con l'edizione dell'autografo napoletano del quaderno degli *Idilli*²⁸.

La complessità dei problemi relativi alla seriazione delle penne da un lato, e dei rapporti intrinseci tra AN, AV e le successive stampe dall'altro, rende necessario uno sguardo ravvicinato sul nostro oggetto di analisi. Analisi che vorrebbe costituire un punto di partenza per approfondimenti critici che tengano conto dei rapporti temporali fra testi e testi, e fra testi e correzioni, nella convinzione che una maggiore chiarezza sulla loro stratigrafia interna permetta di verificare interdipendenze, filiazioni tematiche, linguistiche e stilistiche, mediante apparentamenti non casuali né pretestuosi.

Due esempi per concludere (e per aprire una nuova possibile prospettiva di ricerca). Il primo viene dall'inveramento, nei dati stessi della sua composizione materiale, di quella «fenomenologia dell'infinito» che Blasucci (2011, p. 38) identifica come la «tematica maestra degli idilli» e che lega tra loro più strettamente tutti i testi del quaderno napoletano, e più fortemente l'*Infinito* e *La sera del giorno festivo*, sia tematicamente sia linguisticamente, per un evidente richiamo di «effetti fono-evocativi» dettato dalla sincronicità della revisione correttoria considerata; effetti che si riverberano anche nei testi limitrofi, tanto da poter classificare *La vita solitaria* come un «collettore di termini e di situazioni infinitive». Il secondo, che sviluppa il primo in senso strutturale, muove da una dimostrazione per via filologica dell'assunto di De Robertis (1978, p. XXXIV), secondo cui «la coerenza del linguaggio» del libro dei *Canti* si deve alla «sincronizzazione all'ultima stagione delle stagioni precedenti», ampiamente documentata da Gavazzeni (1998, p. 12) nell'analisi delle varianti che producono l'«unità dei *Canti*» nell'unione di «almeno tre esperienze di linguaggio diverse»: canzoni, idilli e canti pisano-recanatesi. Riportato all'interno dell'esperienza – cronologicamente circoscritta al triennio 1819-21 – degli *Idilli*, questo assunto impone una riconsiderazione dei testi del quaderno napoletano non già nella loro individualità, ma nella loro realtà diacronica, strettamente implicata nel «sistema *Idilli*», sistema che dispone, sotto l'etichetta della «celebrazione» di una ricorrenza («or volge l'anno»), designata dalla data fittizia e unificante «MDCCCXIX», il racconto di un romanzo dell'anima²⁹.

Nota all'edizione

Si presenta qui l'edizione del manoscritto AN secondo i criteri ecdotici illustrati da Franco Gavazzeni nella sua edizione dei *Canti*³⁰; criteri a cui, per il particolare scopo di questa edizione, illustrativa delle varie campagne correttorie relative a un unico autografo (AN), si applicano le seguenti variazioni.

1. Ogni fase testuale è numerata e seguita da un esponente alfabetico indicante la penna con cui presumibilmente è stata effettuata la correzione (non vengono siglate le varianti immediate, frutto di errori di anticipo o da copista):

Es. [1] *Titolo* La Luna o La Ricordanza] ^{1A}La Luna *da cui* ^{2A}La Luna o la Ricordanza *da cui* ^{3B}La Ricordanza (*con L su l*)

Es. [1] v. 9 *cangia*] ^{1A}*cangia* ^{2B}*cambia* (*sps. a'*) *da cui* ^DT Al v. 9 il testo in rigo: *cangia* è cassato e corretto con penna B dal testo soprascritto *cambia*, successivamente corretto con penna D in *cangia*, ripristinando la primitiva lezione.

2. Quando la correzione è costituita da un'unica fase, l'indicazione della penna con cui è stata effettuata la correzione (penna A, B, C, D, E) segue le indicazioni topografiche e cronologiche tra parentesi tonde in corpo minore:

Es. [1] v. 2 sopra] *da su* (*penna A*)

[1] v. 11 *ricordanza*] *da rimembranza* (*penna A*)

[1] v. 14 *triste*] *da tristi* (*penna B*) il] *da 'l* (*penna D*)

3. L'indicazione della penna con cui è stata effettuata la correzione viene data anche per la *varia lectio*, che segue tra parentesi tonde in corpo minore.

Es. (12) (*come sì grato*) (*penna D*)

4. Le "note filologiche" vengono presentate, per facilità di lettura, alla fine dell'edizione di ogni carta e sono contrassegnate dal carattere corsivo.

I debiti nei confronti degli studi e delle edizioni di *Canti* (De Robertis), *Canti* (Peruzzi 1998) e Peruzzi (1979; 1987) sono segnalati a loro luogo. Il lettore può ricostruire le diverse interpretazioni congruendo i dati della tavola 5 (cfr. *infra*, *Appendice*) con lo schema presente in *Canti* (De Robertis, 2, pp. 327-8).

AN, p. 1

Idillio
La Ricordanza

O graziosa Luna, io mi rammento
 Che, or volge un anno, io sopra questo poggio
 Venia carco d'angoscia a rimirarti:
 E tu pendevi allor su quella selva
 5 Siccome or fai, che tutta la rischiari.
 Ma nebuloso e tremulo dal pianto
 Che mi sorgea sul ciglio, a le mie luci
 Il tuo volto apparìa; chè travagliosa
 Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
 10 O mia diletta Luna. E pur mi giova
 La ricordanza, e 'l noverar l'etate
 Del mio dolore. Oh come grato occorre
 Il sovvenir de le passate cose
 Ancor che triste, e ancor che il pianto duri!

- tit. La Luna o La Ricordanza] ^{1A}La Luna *da cui* ^{1A}La Luna o la Ricordanza *da cui* ^{3B}La Ricordanza (con L su l)
- 2 Che, or volge un anno,] ^{1A}Ch'or volge un anno, (con an su al) *da cui* ^{1A}Ch'è presso a un anno, *da cui* ^{3B}Tsopra] *da su* (penna A)
- 4 su quella selva] ^{1A}sopra quel bosco, *da cui* ^{1A}sopra quel prato, (con prato riscr. su bosco) ^{3A}su quella selva, (as. a ¹) *da cui* ^{4B}T
- 5 Siccome or] *sps. a* Com'ora (penna B)
- 7-8 a le mie luci / Il tuo volto apparìa; chè travagliosa] ^{1A}a le (prima al <le>) mie luci / Il tuo viso apparìa, perchè dolente *da cui* ^{1A}il tuo bel viso / Al mio sguardo apparìa, perchè dolente ^{3B}a le mie luci / Il tuo volto apparìa, che travagliosa *da cui* ^{4D}T
- 9 cangia] ^{1A}cangia ^{3B}cambia (*sps. a ¹*) *da cui* ^{3D}T
- 11 ricordanza] *da* rimembranza (penna A)
- 12 come] *sps. a* quanto (penna B)
- 14 triste] *da* tristi (penna B) il] *da* 'l (penna C?)

AN c. [1r]

marg. dx trasv.

(12) (come sì grato) (penna D)

- tit. Il testo, inizialmente costituito dal solo titolo La Luna, viene corretto con la stessa penna con cui è vergato il testo base (A) in La Luna o la Ricordanza, e successivamente, con penna B, in La Ricordanza. Le due fasi A nella scriizione del titolo sono identificate grazie all'abitudine di Leopardi di scrivere il titolo centrandolo esattamente sotto a «Idillio» (come nella Sera del giorno festivo e nella Vita solitaria).

- 2 Con penna A viene effettuata la prima correzione («Ch'è presso a un anno,»), così come quelle ai vv. 7-8 e 11.
- 4-5 Le correzioni con inchiostro più spesso e carico appartengono alla fase B.
- 7-8 Come già notava De Robertis (Canti, *De Robertis*, 2, p. 327), la correzione della virgola in punto e virgola dopo «apparia» e l'accentazione di «che», sembrano appartenere alla penna di colore rossiccio (qui siglata D).
- 9 La correzione di «cambia» in «cangia» è intervenuta tardivamente, cfr. *ibid.*, con la penna D, la stessa che al v. 8 introduce l'accento grave a «che» e con cui Leopardi scrive la variante nel marg. dx trasv. «(come sì grato)»; nell'edizione «come» non è costrassegnato dal neretto perché si intende che la correzione del v. 12: «quanto» → «come», di penna B (diversamente da Canti (Gavazzoni), 1, p. 278, che ritiene la correzione di penna A) non sia intervenuta dopo, ma prima della scrizione della varia lectio.
- 14 La correzione su «tristi» copre con la gamba della «e» il punto della «i», costringendo a uno svolazzo anomalo nella usuale scrizione della vocale. Se la correzione di «'l» in «il» potrebbe appartenere alla fase C, per la serialità dell'intervento, la varia lectio marginale si avvicina invece maggiormente alla fase D, di cui condivide ductus e colore rossiccio, cfr. Canti (*De Robertis*), 2, p. 327.

AN, p. 2

Idillio L'Infinito

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminato
5 Spazio di là da quella, e sovrumani
Silenzi, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
Il cor non si spaura. E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
10 Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e 'l suon di lei. Così tra questa
Infinità s'annega il pensier mio:
15 E 'l naufragar m'è dolce in questo mare.

- 1 colle,] *da* colle (penna D)
 2 siepe,] *da* siepe (penna D)
 3 De l'ultimo orizzonte] ^{1A}Del celeste confine *da* cui ^{1BT}
 4 mirando,] *da* mirando (penna D) interminato] *sps. a* un infinito (penna B)

- 7 nel pensier mi] *prima* mi (penna A)
 9 tra] *sps. a fra* (penna D)
 11 comparando: e] comparando. E *da cui* T (penna A)
 13 e] *da e'* (penna A) tra] *sps. a fra* (penna B)
 14 Infinità s'annega il pensier mio:] ^{1A}Immensitade il mio pensier s'annega, *da cui* ^{1B}Im-
 mensità s'annega il pensier mio; *da cui* ^{1D}T

- 1 *Ascrivibile a una fase tarda di correzione (penna D), l'inserimento della virgola dopo «colle», così come le virgole ai vv. 2 e 4 (cfr. Canti, Peruzzi, 1988, p. 305, nota 1; in Canti, De Robertis, 2, p. 327 è tardiva solo la correzione al v. 2); cfr. anche nota filologica al v. 9.*
 9, 13 *Se è palese la diversità di penne delle due correzioni: «fra» → «tra», ai vv. 9 e 13 (e quest'ultima fa sistema con la correzione al v. 100 della Vita solitaria), la prima risulta appartenere alla fase D (come già per Canti, De Robertis, 2, p. 327), cui si apparenta per colore dell'inchiostro (anche se con un ductus più sicuro e lineare di quello delle altre correzioni effettuate in fase D); la seconda è invece coeva alla stesura della Sera del giorno festivo (penna B), con cui vengono effettuate anche le correzioni del v. 14.*
 14 *Nella serie di interventi con penna B va scorporata la correzione del punto e virgola in due punti dopo «mio», effettuata più tardi (penna D), come già in Canti (De Robertis), 2, p. 327. L'apostrofo di «m» non sembra «aggiunto in un secondo tempo» (come per Peruzzi, in Canti, Peruzzi 1998, p. 306, nota) «per la distanza tra le due lettere "m" ed "e"» (Canti, Gavazzoni, 1, p. 265).*

AN, p. 3 (cfr. *infra*, Appendice, FIG. 6)

Idillio

Lo spavento notturno

Alceta

- Odi, Melisso: io vo' contarti un sogno
 Di questa notte, che mi torna a mente
 In riveder la luna. Io me ne stava
 A la finestra che risponde al prato
 5 Guardando in alto: ed ecco a l'improvviso
 Distaccasi la luna; e mi pareva
 Che quanto nel cader s'approssimava
 Tanto crescesse al guardo; in fin che venne
 A dar di colpo in mezzo al prato; ed era
 10 Grande quant'una secchia, e di scintille
 Vomitava una nebbia che stridea
 Sì forte come quando un carbon vivo
 Ne l'acqua immergi e spegni. Anzi a quel modo
 La luna, come ho detto, in mezzo al prato
 15 Si spegneva annerando a poco a poco,

ne fumavan l'erbe intorno intorno.
 Allor mirando in ciel vidi rimaso
 Come un barlume o un'orma, anzi una nicchia
 Ond'ella fosse svelta; in guisa ch'io
 20 N'accapricciava; e ancor non m'assicuro.

Melisso

- tit. Idillio | Lo spavento notturno] ^{1A}Idillio, | Il Sogno *da cui* ^{2C}T (*as. a Il Sogno*)
 did. Alceta] *da Alceta*, (penna A)
 1 Odi] *sps. a Senti* (penna C) Melisso:] *da Melisso*, (penna D)
 2 notte,] *da notte* (penna D) Torna] *t su r* (penna A) mente] *m su a* (penna A)
 5 alto: ed] *da alto*. Ed (penna A)
 6 luna;] *da luna*, (penna D)
 7 s'approssimava] *sps. a più da vicino* (penna E)
 8 Tanto ... venne] ^{1A}Facendo si venia, crescesse al guardo; *da cui* ^{1E}T
 9 a dar] *sps. a Finché* (penna E) in mezzo al] *sps. a diè nel* (penna E) prato;] *da prato*,
 (penna D)
 13 Ne] *da Nel* <l'> (penna A)
 13-16 immergi ... intorno.] ^{1A}È spento, e ne fumavan l'erbe. ^{2B}immergi e spegni. Anzi a quel
 modo / Si spegneva annerando a poco a poco, (*da poco;*) / E ne tremavan l'erbe intorno
 intorno. *da cui* ^{3D}T
 17-18 rimaso / Come un barlume o] ^{1A}rimasto / Come un barlume e ^{2A}un barlume / Rimasto,
 come ^{3B}rimaso | Quasi un barlume o *da cui* ^{4B}T orma,] orma, (*con virgola cass. e riscr. con*
penna D)
 19 svelta;] *da svelta*, (penna D) guisa] *g su <.>* (penna A)
 20 accapricciava;] *da accapricciava*, (penna D)
 did. Melisso] *da Melisso*, (penna A)

- tit. *Risale indubbiamente al terzo tempo degli Idilli (penna C) la correzione "sistematica" del titolo, che, sopraggiunto un nuovo «Sogno» in quinta sede (p. 7), trasforma questo «Sogno» nello «Spavento notturno».*
 1 *Per analogia di grafia, sembrerebbe più probabile ascrivere alla terza fase (penna C) anche la correzione del primo verso: «Senti» → «Odi», alla cui paternità potrebbe concorrere anche un'interferenza con il v. 31 della Vita solitaria: «Da presso né da lunge odi né vedi». La correzione della virgola in due punti è di penna D (come probabilmente anche su AV).*
 7-9 *Su questi tre versi si innestano varie correzioni risalenti omogeneamente a un'unica campagna correttoria, con penna E, apparentabile – come dalle note dell'edizione Canti (Gavazzeni), I, p. 262 – a quella con cui sono vergate le correzioni interlineari e a margine sui ms. AN XV.1. recante l'Appressamento della morte e Il primo amore (cfr. in particolare alla c. 17r, la «T» in: «Tutto quieto pareo», v. 18).*
 13-16 *La penna temprata e carica d'inchiostro (ma più irregolare e spesso di quella che corregge il titolo e il v. 1) con cui Leopardi effettua le correzioni a questi tre versi è apparentabile alla seconda campagna correttoria (penna B), relativa alla stesura della Sera del giorno festivo.*

- 14 *La correzione della virgola è invece effettuata con la penna D, con cui Leopardi inserisce la varia lectio di «Alla Luna» (v. 12), come già per Canti (De Robertis), 2, p. 327. L'intero verso aggiunto si inserisce sopra la correzione effettuata con la penna B, in interlinea e nel marg. dx.*
- 19-20 *Molto incerta la datazione di queste correzioni interpuntive: «svelta,» → «svelta;» e «accapricciava,» → «accapricciava;», probabilmente di penna D (non registrate da P).*

AN, p. [4] (cfr. *infra*, Appendice, FIG. 7)

E bene hai che temer, chè agevol cosa
Fora cader la luna in sul tuo campo.

Alceta

Chi sa? Non veggiam noi spesso di state
Cader le stelle?

Melisso

25 Egli ci ha tante stelle,
Che picciol danno è cader l'una o l'altra
Di loro, e mille rimaner. Ma sola
Ha questa luna in ciel, che da nessuno
Cader fu vista mai se non in sogno.

- 21-22 bene hai che temer, chè agevol cosa / Fora cader la luna in sul tuo campo.] ^{1A}ben hai da temer, ch'è facil cosa / Cader proprio la luna in suo tuo campo. *da cui* ^{1D}T campo.] ^{1A}campo ^{2B}prato. (*sps. a* ¹) ^{3D}campo. (*as. a* ¹)
- 23-24 Chi sa? Non veggiam noi spesso di state | Cader] ^{1A}Chi sa? forse che visto hai poche notti / Cader *da cui* ^{1D}Che sai? forse di state hai poche notti / Visto cader *da cui* ^{3D}T
- 25-27 Egli ci ha tante stelle, / Che picciol danno è cader l'una o l'altra / Di loro, e mille rimaner.] ^{1A}Eh pazzo! egli n'ha tante / Lassù che ne potria ben senza danno / Precipitar più che non fa. (*da fa,*) *da cui* ^{2B}Eh pazzo! Egli n'ha tante / Lassù, che non fa danno se assai gran parte / Cader potria più che non fa. *da cui* ^{3B}Eh pazzo! Egli n'ha tante / Lassù, che non fa danno a cader l'una / O l'altra, e mille rimaner. *da cui* ^{4D}Egli ci ha tante stelle, / Lassù, ch'ei non è danno a cader l'una o l'altra, e mille rimaner. *da cui* ^{5D}T

21-22 *Dopo alcuni sporadici interventi a p. 3 (vv. 2, 6, 20), la campagna correttoria effettuata con penna D (meno incerta, però, di come appare nelle ultime carte, ma identificata dal colore rossiccio delle varianti), compare massicciamente a p. 4. Al v. 21 corregge «da» in «che» e «ch'è facil cosa Cader» in «chè agevol cosa Fora cader» (come già in Canti, De Robertis, 2, p. 327); al v. 22 restaura la lezione iniziale «campo», corretta da B in «prato» per omogeneità con i vv. 4 e 9.*

23-24 *La penna D interviene in questi due versi inizialmente a correggere «Chi sa» in «Che sai», poi nella trasformazione del verso secondo le fasi ² e ³ cfr. *infra* (già in Canti, De Robertis, 2, p. 327).*

25-27 *Nella complessa articolazione dei tre versi, concordemente alla ricostruzione dell'edizione Gavazzeni, si identificano quattro fasi di cui, sulla prima (penna A) si innesta un primo ordine di correzioni con penna B (fase² e fase³), sul quale agisce tardivamente la penna D con una campagna correttoria diffusa che dai vv. 21-24 si estende fino a questi ultimi 25-27. Nella fase 2 sembra probabile la lettura di «se» («non fa danno se assai gran parte»), giusta l'abitudine di Leopardi di scrivere le lettere fortemente staccate le une dalle altre, come la «d» e la «a» in «danno»).*

AN, p. 5

Idillio

La sera del giorno festivo

Dolce e chiara è la notte e senza vento,
 E queta in mezzo a gli orti e in cima a i tetti
 La luna si riposa, e le montagne
 Si discopron da lungi. O donna mia,
 5 Già tace ogni sentiero, e pei balconi
 Rara traluce la notturna lampa:
 Tu dormi, chè t'accolse agevol sonno
 Ne le tue chete stanze; e non ti morde
 Cura nessuna; e già non pensi o stimi
 10 Quanta piaga m'apristi in mezzo al petto.
 Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno
 Appare in vista, a salutar m'affaccio,
 E l'antica Natura onnipossente,
 Che mi fece a l'affanno. A te la speme
 15 Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro
 Non brillin gli occhi tuoi fuor che di pianto.
 Questo dì fu solenne: or da' trastulli
 Prendi riposo, e forse ti rimembra

1 Dolce e] *sps. a* Oimè, (penna B)

5 pei] *da* pe' (penna C ?)

7 chè] *da* che (penna D)

8 Ne le] *prima* Nell<e> (penna B) stanze;] *da* stanze, (penna D)

9 nessuna;] ^{1B}nessuna, ^{1B}nessuna: *da* cui ^{1D}T

11-13 Tu dormi: io questo ciel, che sì benigno / Appare in vista, a salutar m'affaccio, / E l'antica Natura onnipossente] *sps. a* E bene sta, che amor da 「poi ch' (*sps. a* quand') io nacqui / Non ebbi nè sperai nè merto. Il cielo / Io qui m'affaccio a salutare, il cielo (penna D) Natura] *da* natura (penna D)

14 a l'affanno.] *sps. a* al (*da* all'penna B) travaglio. (penna D)

16 Non] *da* non (penna B) fuor che di] ^{1B}fuorchè di *da* cui ^{1B}T

- 5 *Con una penna diversa da quella della stesura base, forse la penna C del Sogno e della Vita solitaria (cfr. anche la nota al Sogno, v. 18 e alla Vita solitaria, v. 104) viene eliminata la forma elisa: «pe'» → «pei».*
- 7, 8, 9 *Tre interventi di punteggiatura («chè», «stanze;», «nessuna,»), con tratto tenue e inchiostro rossiccio sono ascrivibili alla penna D e significativamente non vengono registrati da P. L'inserzione dell'accento con penna D, nel «che» causale, è seriale.*
- 11-14 *Analogamente, sono di penna D – non registrata da P – questi due versi e «a l'affanno» del v. 14 (come già in Canti, De Robertis, 2, p. 327).*

AN, p. 6

In sogno a quanti oggi piacesti, e quanti
 20 Piacquero a te: non io certo giammai
 Ti ricorro al pensiero. Intanto io chieggi
 Quanto a viver mi resti, e qui per terra
 Mi getto, e grido, e fremo. Oh giorni orrendi
 In così verde etate! Ahi per la via
 25 Sento non lunge il solitario canto
 De l'artigian che riede a tarda notte
 Dopo i sollazzi al suo povero ostello,
 E fieramente mi si stringe il core
 A pensar come tutto al mondo passa
 30 E quasi orma non lascia. Ecco è fuggito
 Il dì festivo, ed al festivo il giorno
 Volgar succede, e si travolge il tempo
 Ogni umano accidente. Or dov'è 'l suono
 Di que' popoli antichi? or dov'è 'l grido
 35 De' nostri avi famosi, e 'l grande impero
 Di quella Roma, e l'armi e 'l fragorio
 Che n'andò per la terra e l'oceano?
 Tutto è silenzio e pace, e tutto cheto
 È 'l mondo, e più di lor non si favella.

- 20 *giammai] da già mai (penna D)*
 23 *getto, e grido, e fremo.] ^{1B}getto e mi avvolgo. da cui ^{1CT}*
 24 *etate!] da etade. (penna C?)*
 30 *quasi orma] sps. a vestigio (penna C?)*
 36 *fragorio] da fragorìo (penna B)*

AN, c. [3v]

marg. dx trasv.

(23) ^B(Oh vita o giorni orrendi) (penna D)

- 20 È effettuata con penna D la correzione di «già mai» → «giammai» (come già in Canti, De Robertis, 2, p. 327 e Canti (Peruzzi 1988), 1, p. 30).
- 23 La correzione «mi r avvolgo» → «grido, e fremo» – di grafia apparentabile a quella con cui Leopardi stende *Il Sogno* e *La vita solitaria* – interviene probabilmente nel “terzo tempo” della stesura degli Idilli (penna C) e, significativamente, non è registrata da P (che non accoglie moltissime correzioni di questa fase).
- 23 v.l. Di identica grafia anche la varia lectio a margine, che reca l’isolato: «orrendi», presente solo in *Sopra il monumento di Dante*, v. 158: «Su per quello di neve orrendo mare», ma abbandonato già in B24.
- 24 Forse la medesima penna C corregge «etade» → «etate» e trasforma il punto fermo in un punto esclamativo.
- 30 La variante – probabilmente di penna C – introduce un legame con l’«orma» dello *Spavento notturno* (v. 18: «Come un barlume o un’orma, anzi una nicchia»).

AN, p. 7

- 40 Ne la mia prima età, quando s’aspetta
Bramosamente il dì festivo, or poscia
Ch’egli era spento, io doloroso e desto
Premea le piume, e per la muta notte
Questo canto che udia per lo sentiero
- 45 Lontanando morire a poco a poco,
Al modo istesso mi stringeva il core.

- 42 egli era spento] ^{1B}egli spento *err. da cui* ^{1BT} (con era *ins.*)
- 44 che] ^{1B}che *da cui* ^{1B}ch’ *da cui* ^{1DT} (la e ricalcata con penna D sull’apostrofo)
- 44-45 sentiero / Lontanando morire] ^{1B}sentiero, (prima *err.* sl<ontanando> per attrazione) / E moria slontanando *da cui* ^{1D}E moria lontanando ^{1DT} (*sps. a* ¹)
- 46 Al modo istesso] *sps. a* Fin da quegli anni (penna C)

44-45 Apparentabili senza alcun dubbio alla penna D la correzione al v. 44 («che’» → «che») e quella al v. 45 («E moria lontanando» → «Lontanando morire»); mentre si stacca decisamente: «Al modo istesso», che mostra molti tratti comuni alla penna C con cui è vergata la stesura base del *Sogno* e della *Vita solitaria*.

AN, p. 7

Idillio Il Sogno

Era il mattino, e fra le chiuse imposte
Per lo balcone insinuava il sole
Ne la mia cieca stanza i primi raggi,
Quando in su l’ora che più leve il sonno

- 5 E più soave le pupille annebbia,
 Stettemi allato e riguardommi in viso
 Il simulacro di colei che amore
 Prima insegnommi, e poi lasciommi in pianto.
 Morta non mi pareva, ma trista, e quale
 10 De gl'infelici è la sembianza. Al capo
 Appressommi la destra, e sospirando,
 Vivi pur, disse, e ricordanza alcuna

- 4 in su l'] ^{1C}sul <l'> da cui ^{1D}su l' da cui ^{1DT}
 6 Stettemi] *sps. a Vennemi (penna D)*
 7 che] *da ch' (penna C)*
 8 insegnommi,] *virgola cass. e riscr. (con penna D)*
 11 Appressommi] ^{1C}Accostommi da cui ^{1DT}

AN c. [4r]

marg. dx trasv.

(5) (adombra) (penna C)

- 1 *L'uso della preposizione «fra» è indubbiamente arcaico (cfr. ad esempio Sull'Italia, vv. 107, 112, ecc.; Sopra il monumento di Dante, vv. 67, 104), stanti le correzioni da «fra» in «tra», intervenute sull'Infinito (con penna B, v. 13 e D, v. 9) e sulla Vita solitaria, v. 100 (con penna C). Sarà immediatamente corretto in AV («Era il mattino, e tra le chiuse imposte») e di lì nelle edizioni a stampa (e già Nelle nozze della sorella Paolina, v. 69 è «tra»). Sulla preposizione «fra» per «in» o «sopra» Leopardi interviene in una lettera del 19 febbraio 1819 a Giordani (Epistolario, lettera 182, pp. 258-9).*
- 4, 6, *Anche in questo penultimo testo compaiono frequenti interventi di punteggiatura ascrivibili*
 8, 11 *alla quarta campagna correttoria (penna D); qui l'inserzione di «in» (v. 4), la correzione di «Vennemi» → «Stettemi» (v. 6), la virgola, cassata e riscritta al v. 8 dopo «insegnommi», e la correzione di «Accostommi» → «Appressommi» al v. 11 (come già per Canti, De Robertis, 2, p. 327).*
- 5 *Coeva alla stesura base, invece, la varia lectio del marg. dx che propone una variante, poi direttamente ripresa in AV e mantenutasi nelle stampe.*
- 7 *Con penna C la forma elisa «ch'» viene normalizzata in «che».*

AN, p. 8

- Serbi di noi? Donde, risposi, e come
 Vieni o cara beltà? Quanto, deh quanto
 15 Di te mi dolse e duol: nè che tu fossil'
 Mai per saperlo io mi credeva; e questa
 M'era cagion di più crudele affanno.
 Ma sei tu per lasciarmi un'altra volta?

Certo ch'io 'l temo. Or dimmi, e che t'avvenne?
 20 Se' tu quella di prima? E che ti strugge
 Internamente? Obblivion ricopre
 I tuoi pensieri, e gli avvolge il sonno,
 Disse colei. Son morta, e mi vedesti
 L'ultima volta, è già gran tempo. Immensa
 25 Doglia m'opresse a queste voci il petto.
 Ella seguì: nel fior de gli anni estinta,
 quando è 'l viver più dolce, e pria che 'l core
 Certo si renda com'è tutta indarno
 L'umana speme. A desiar colei
 30 Che d'ogni affanno il tragge ha poco andare
 L'egro mortal; ma sconsolata arriva
 La morte a i giovanetti, e duro è 'l fato
 Di quella speme cui la tomba estingue.

- 18 sei] *da se'* (penna C) altra] *con a- su <.>* (penna C)
 19 t'] *da ti* (penna C)
 20 tu] *sps. a pur* (penna C)
 24 volta,] *da volta* (penna D)
 26 nel] *da sul* (penna C?)
 27 dolce,] *da dolce* (penna D)
 30 d'ogni affanno] *de gli affanni da cui* ^CT (apostrofo con penna D)
 32 a i] *sps. a a'* (penna C)
 33 cui la tomba] *sps. a che 'l sepolcro* (penna D)

- 18 *La correzione della forma elisa «se'» → «sei» (v. 18), occorrente anche in altri luoghi del testo, sembra ascrivibile alla stessa penna con cui è realizzata la stesura base (C), sia pure con diversa temperatura. La correzione potrebbe poi essere stata effettuata a ritroso nei testi precedenti, per uniformazione grafica (cfr. anche le "note" alla Sera del giorno festivo, v. 5). La forma elisa viene tuttavia mantenuta in altri luoghi (come ai v. 20: «Se' tu quella di prima?»; v. 39: «Dunque se' morta»), ma altrove corretta nello stesso testo (v. 41: «quei sudori estremi»; v. 71: «A i nostri giorni; v. 79: «de i nostri dì») e nella Vita solitaria (v. 18: «Da i miseri ti svolgi»; v. 37: «Coi silenzi»; v. 76: «A deserti edifici»; v. 104: «Pei boschi»).*
- 19 *Per tratto e inchiostro la correzione di «ti» in «t'» è effettuata in fase C e non sembra possibile, nonostante la simili modalità di cassatura della «i», che sia contemporanea a quella realizzata sull'autografo di Visso (come da Canti, Peruzzi 1998, p. 331, nota), per una evidente distanza temporale tra i due testimoni.*
- 24, 27, *Seriale l'inserzione di penna D della virgola dopo «volta» (v. 24), e dopo «dolce» (v. 27).*
- 30 *È la stessa penna che aggiunge l'apostrofo dimenticato nella correzione del v. 30 (effettuata invece con la penna C).*
- 26 *Secondo Canti (Peruzzi 1998) e Canti (Gavazzeni), 1, p. 284, la correzione di «nel» da «sul» viene effettuata retroattivamente, dopo che Leopardi ha inserito la correzione immediata «nel] prima sul» in AV. La grafia incerta, tuttavia, non permette di identificare in*

questa variante un'ulteriore campagna correttoria effettuata con la penna con cui è scritto il testo base di AV, anche perché non è scontata la derivazione di AV da AN.

- 30 *Poco probabile (come sostiene Canti, Peruzzi 1998, p. 333, nota) la lezione: «de gli affann'il tragge» (il punto della «i» viene corretto con due piccoli segni di cassatura).*
- 32 *Incerta la correzione di «a'» in «ai», di ductus più sicuro e colore più intenso di quello caratterizzante la penna D.*
- 33 *È invece assolutamente tardiva (e di penna D, come già in Canti, De Robertis, 2, p. 328) anche la rimozione del «sepolcro» hapax degli «Idilli», qui in senso generico di «morte» che dissolve le speranze dei giovani, poi – in A Silvia – in senso antifoscoliano (v. 62: «Un sepolcro deserto, inonorato,» → «La fredda morte ed una tomba ignuda / mostravi di lontano»).*

AN, p. 9

Vano è 'l saper quel che natura asconde
 35 A gl'inesperti de la vita, e molto
 A l'immatura sapienza il cieco
 Dolor prevale. Oh sfortunata, oh cara,
 Taci taci, diss'io, chè tu mi schianti
 Con questi detti il cor. Dunque se' morta
 40 O mia diletta, ed io son vivo, ed era
 Pur fisso in ciel che quei sudori estremi
 Cotesta cara e tenerella salma
 Provar dovesse, a me restasse intera
 Questa misera spoglia? Oh quante volte
 45 In ripensar che più non vivi, e mai
 Non avverrà ch'io ti ritrovi al mondo,
 Creder nol posso. Ahi ahi, che cosa è questa
 Che morte s'addimanda? Oggi per prova
 Intenderlo potessi, e 'l capo inerme
 50 A gli atroci del fato odii sottrarre.
 Giovane son, ma si consuma e perde
 La giovinezza mia come vecchiezza;
 La qual pavento, e pur m'è lunge assai.
 Ma poco da vecchiezza si discorda

- 36 cieco] *as. a folle (penna C)*
- 37 Oh sfortunata, oh cara,] ^{1C}O sfortunata, o cara, *da cui* ^{2C}T (con virgola cass. e riscr.; penna C)
- 38 chè] *da che (penna D)*
- 40 diletta, ... vivo,] *diletta? ... vivo? da cui* T (penna C)
- 41 quei] *da que' (penna C)*
- 45 vivi,] *con virgola cass. e riscr. (penna D)*
- 48 Oggi] *su oggi (penna C)*
- 53 lunge] *da lungi (penna C) assai.] da assai: (penna C)*

AN, c. [51]

marg. sx

(41) fisso. Past. | fido At. | I. Coro. stan=|za 4. (penna C)

marg. dx trasv.

(41) (angosce estreme) (42) (vaga, delicata) (penna C)

- 37 *Per grafia e inchiostro, la correzione sembra effettuata in fase C, e non sulla scorta di AV, dove Leopardi, che tende a scrivere il vocativo senza «h» (come fa poi al v. 72: «O sventurato»), può avere realizzato la medesima correzione in fase genetica.*
- 38 *Seriale l'accentazione con penna D del causale («chè»).*
- 41 *Con penna C viene corretta la forma elisa «que'» in «quei», una correzione forse apportata a ritroso nei testi, anche se non sistematicamente.*
Se per ductus la nota di varia lectio sembrerebbe apparentabile alla stesura base, non è improbabile che essa sia più tarda, e assimilabile alla varia lectio delle Annotazioni, dove occorrono molte citazioni, a scopo di certificazione linguistica, del Pastor fido.

AN, p. 10

- 55 Il fior de l'età mia. Nascemmo al pianto,
 Disse, ambedue. Felicità non rise
 Al viver nostro, e dilettoffi il Cielo
 De' nostri affanni. Or se di pianto il ciglio,
 Soggiunsi, e di pallor velato il viso
- 60 Per la tua dipartita, e se d'angoscia
 Porto gravido il cor; dimmi: d'amore
 Già non favello; ma pietade alcuna
 Del tuo misero amante in sen ti nacque
 Mentre vivesti? Io disperando allora
- 65 E sperando traeva le notti e i giorni;
 Oggi nel vano dubitar si stanca
 La mente mia. Che se una volta pure
 Mercè ti strinse di mia negra vita,
 Consentimi ch'io 'l sappia e mi soccorra
- 70 La rimembranza or che il futuro è tolto
 A i nostri giorni. E quella: ti conforta
 O sventurato. Io di pietade avara
 Non ti fui mentre vissi ed or non sono,
 Chè fui misera anch'io. Non far querela
- 75 Di questa infelicissima fanciulla.

- 57 Cielo] *da* cielo (*penna C*)
 62 favello;] *da* favello: (*penna D?*) pietade alcuna] ^{1C}pietà nessuna *da cui* ^{1D}T
 63 sen] *sps. a* cor (*penna D*)
 65 giorni;] ^{1C}giorni. *da cui* ^{1D}T
 67 volta] -ta *su* <...> (*penna C*)
 69 'l sappia] ^{1Cs}<appia> ^{1C}'l sappia, *da cui* ^{1CT}
 70 rimembranza] *da* rimembranza, (*penna C*) il] *da* 'l (*penna D*)
 71 A i] *da* A' (*penna C*) E quella:] ^{1C}Ed ella: *da cui* T (*penna C*)
 72 sventurato.] *sps. a* poverello. (*penna C*)
 73 vissi] *da* vissi, (*penna C*) sono,] *da* sono; (*penna C*)

AN, c. [5v]

marg. dx trasv.

(60) (ambascia) (*penna C*)

- 57 È di fase C la correzione di «cielo» in «Cielo», effettuata anche (indipendentemente) in AV, nonostante una simile modalità correttoria, cfr. Canti (Peruzzi 1998), p. 331, nota.
 60 (varia lectio) Hapax dei «Canti», probabilmente coevo alla stesura base (*penna C*).
 62 Due le probabili correzioni effettuate con *penna D*: «favello:» → «favello;» e «pietà nessuna» → «pietade alcuna», entrambe non registrate in P (così come «sen» al v. 63, sempre di *penna D*).
 65 Ascrivibile alla *penna D* la correzione di «giorni.» → «giorni;», non registrata da P.
 71 Con *penna C* viene sostituita la forma elisa («A'» → «A i»), una correzione apportata in vari altri luoghi del testo (cfr. la nota al v. 18).
 72 “Sistematica” la tardiva sostituzione di «poverello» con «sventurato», che viene eliminato al v. 90 per un più generico «sfortunato». Nella Vita solitaria, l'incertezza tra «sventurato» e «sfortunato» permane a livello di variante genetica (cfr. v. 13).
 74 La fitta cassatura a spirale di «Senofonte» tra il v. 74 e il v. 75 preesisteva alla stesura base, a segno di un iniziale utilizzo del supporto per altra destinazione, come prova la scrittura di «Non far querela» non allineata alla prima parte del verso: «Chè fui misera anch'io».

AN, p. II

Per le miserie nostre e per l'amore
 Che mi strugge, esclamai; per lo diletto
 Nome di giovinezza, e la perduta
 Speme de i nostri dì, concedi o cara,
 80 Che la tua destra io tocchi. Ed ella in atto
 Soave e tristo la porgeva. Or mentre
 Di baci la ricopro, e d'affannosa
 Dolcezza palpitando a l'anelante
 Seno la stringo, di sudore il volto

- 85 Ferveva e 'l petto, ne le fauci stava
 La voce, al guardo traballava il giorno.
 Quando colei teneramente affissi
 Gli occhi ne gli occhi miei, già scordi o caro,
 Disse, che di beltà son fatta ignuda?
 90 E tu d'amore, o sfortunato, indarno
 Ti scaldi e fremiti. Or finalmente addio.
 Nostre misere menti e nostre salme
 Son disgiunte in eterno. A me non vivi
 E mai più non vivrai: già ruppe il fato
 95 L'amor che mi giurasti. Allor d'angoscia
 Gridar volendo, e spasimando, e pregne

- 76 nostre] *da* nostre, (penna C)
 79 de i] *da* de' (penna C)
 83 anelante] *ne su* <...> (penna C)
 84 il volto] *as. a* la fronte (penna C)
 88 scordi] *da* scordi, (penna C)
 90 sfortunato,] *sps. a* sventurato, (penna D)

AN, c. [6r]

marg. dx trasv.

(84) (la guancia) (penna D)

- 79 *Per la correzione della forma elisa, effettuata con penna C, cfr. la nota al v. 18.*
 84 *Se la correzione «la fronte» → «il volto» è successiva alla varia lectio «(la guancia)» di penna D (come per Lucchesini in Canti (Gavazzeni), 1, p. 284), potrebbe essere stata apportata dopo la correzione del medesimo v. 57 di AV «la <fronte>» → il volto» (come sostiene Peruzzi in Canti, Peruzzi 1998, p. 331, nota).*
 84 *Di grafia incerta e di inchiostro più chiaro, la varia lectio sembra più affine alla penna D (v.l.) che a quella base e mostra affinità con la correzione interlineare del v. 90: «sfortunato», ascrivibile alla campagna correttoria di penna D. Inoltre, rispetto a tutte le varianti apposte nel margine trasversale su questi ultimi due idilli (interventi ascrivibili alla penna C), questa si distingue per l'orientamento della scrittura, essendo la variante appoggiata sul margine esterno, così come l'altra variante, più facilmente attribuibile alla penna D, riferibile al v. 94 della Vita solitaria: «(E già, ben, solleva / anch'io.)».*

AN, p. 12

- Di sconcolato pianto le pupille,
 Dal sonno mi disciolsi. Ella ne gli occhi
 Pur mi restava, e ne l'incerto raggio
 100 Del sol vederla io mi credeva ancora.

- 97 pupille] *con -p- su l* (penna C) *per attrazione*
 100 credeva] *sps. a pensava* (penna C)

AN, p. 12

Idillio
La vita solitaria

La mattutina pioggia, allor che l'ale
 Battendo esulta ne la chiusa stanza
 La gallinella, ed al balcon s'affaccia
 L'abitator de' campi, e il Sol che nasce
 5 I suoi trepidi rai fra le cadenti
 Stille tramanda, a la capanna mia
 Dolcemente picchiando, mi risveglia;
 E sorgo, e i lievi nugoletti, e 'l primo
 De gli augelli susurro, e l'aura fresca,
 10 E le ridenti piagge benedico;
 Poichè voi, cittadine infauste mura,
 Vidi e conobbi assai, dove si piglia
 Lo sventurato a scherno; e sventurato
 Io nacqui, e tal morirò, deh tosto! Alcuna
 15 Benchè scarsa pietà pur mi concede

- tit. Vita] *da vita* (penna C)
 1 pioggia,] *da pioggia* (penna D)
 4 il Sol] *da 'l sol* (penna C)
 7 picchiando,] *da picchiando* (penna C)
 11 Poichè] *da Perchè* (penna C)
 13 sventurato] *prima sf<ortunato>* (penna C)
 14 tosto!] *sps. a presto* (penna C)

AN, c. [6v]

marg. dx trasv.

(15) (Ben che) (penna C)

- 1 *In una pagina tutta contrassegnata da correzioni coeve alla stesura base (penna C) si staglia la virgola dopo «pioggia», di tratto più fine e colore più chiaro, simile alle molte altre introdotte nella campagna correttoria di penna D (qui, ad esempio, al v. 22).*
 14 *Correzione probabilmente coeva alla stesura base, hapax degli idilli e praticamente dei Canti, si ritroverà solo nel Tramonto della luna, v. 56: «Tosto vedrete il cielo».*

AN, p. 13

Natura in questi lochi, un giorno oh quanto
 Verso me più cortese. E tu pur anche
 Da i miseri ti svolgi e a la reina
 Felicità servi o Natura. In cielo
 20 In terra amico a gl'infelici alcuno
 E rifugio non resta altro che il ferro.
 Talor m'assido in solitaria parte,
 Sopra un rialto, al margine d'un lago
 Di taciturne piante incoronato.
 25 Ivi quando il meriggio in ciel si volge,
 La sua tranquilla imago il Sol dipinge,
 Ed erba o foglia non si crolla al vento,
 E non onda incresparsi, e non cicala
 Strider, nè batter penna augello in ramo,
 30 Nè farfalla ronzar, nè voce o moto
 Da presso nè da lunge odi nè vedi.
 Tien quelle rive altissima quiete;
 Ond'io quasi me stesso e 'l mondo obbligo
 Sedendo immoto; e già mi par che sciolte

- 18 Da i] *da* Da' (penna C) svolgi] *da* svolgi, (penna C)
 19 Natura] *su* natura (penna C)
 21 il] *da* 'l (penna C)
 22 parte,] *da* parte (penna D)
 23 Sopra] *da* Su d' (penna C)
 25 Ivi quando] *sps. a* Quivi mentre (penna C)
 26 Sol] *da* sol (penna C)
 27 al] *l su* <. > (penna C)
 31 presso né da lunge] ^{1C}lungi nè da presso *da cui* ^{1C}presso né da lungi *da cui* ^{1DT}
 33 io] *con o su n* (penna C)

- 18 Per la correzione, con penna C, della forma elisa («Da'» → «Da i»), cfr. la nota a «Il sogno», v. 18.
 22 Tra le varie le correzioni effettuate con penna C, più o meno temprata rispetto alla stesura base, ma non visibilmente diversa da questa, spicca l'inserzione della virgola dopo «parte», decisamente diversa per tratto e inchiostro, e ascrivibile alla penna D. Cfr. anche la nota al v. 1.
 31 Con la medesima penna della stesura base vengono invertiti gli avverbi di luogo: «presso» e «lungi», e il secondo poi corretto – con penna D – in «lunge», prolungando la gamba della «e» fino a coprire il punto fermo.
 32 La scrizione del punto e virgola dopo «quiete» sembra invece effettuata in un'unica fase correttoria.

AN, p. 14

- 35 Giaccian le membra mie, nè spirto o senso
 Più le commova, e lor quiete antica
 Coi silenzi del loco si confonda.
 Amore amore, assai lungi volasti
 Dal petto mio che fu sì caldo un giorno,
 40 Anzi rovente. Con sua fredda mano
 Lo strinse la sciaura, e in ghiaccio è vólto
 Nel fior de gli anni. Mi sovviene il tempo
 Che mi scendesti in seno. Era quel dolce
 E irrevocabil tempo allor che s'apre
 45 Al guardo giovanil questa infelice
 Scena del mondo, e gli sorride in vista
 Di paradiso. Al garzoncello il core
 Di vergine speranza e di desio
 Balza nel petto; e già s'accinge a l'opra
 50 Di questa vita come a danza o gioco
 Il misero mortal. Ma non sì tosto,
 Amor, di te m'accorsi, e 'l viver mio
 Fortuna avea già rotto, ed a questi occhi
 Non altro convenia che 'l pianger sempre.
 55 Pur se talvolta per le piagge apriche,

- 37 Coi] *da Co'* (penna C)
 39 fu] *con f su <.>* (penna C)
 41 ghiaccio] *da ghiacchio* (penna C) vólto] *da volto* (penna D)
 42 Nel] *da Sul* (penna C)
 50 gioco] *as. a festa* (penna C)
 53 questi] *da quest'* (penna C)

AN, c. [7v]

marg. dx trasv.

(48) (vergini) | (49) tripudia in, brilla, | giubbila, (penna C)

- 37 *Seriale e probabilmente di fase C (cfr. la nota al Sogno, v. 18), l'eliminazione della forma elisa «Co'», corretta in «Coi».*
 41 *Se la correzione dell'errore (di attrazione) «ghiaccio» è ascrivibile alla penna C, l'accento su «volto» è invece successivo, e di penna D, più sottile e dall'inchiostro più chiaro. L'accento su «volto» viene inserito anche in AV, con modalità molto simili (Canti, Peruzzi 1998, p. 357, nota), tanto da far ipotizzare una possibile campagna correttoria di D anche su AV.*
 48 *Le due sezioni della varia lectio sono racchiuse da linee delimitanti, relative ai testi di riferimento (v. 48: «vergine» e v. 49: «balza nel petto»).*
 53 *Per la correzione di «quest'» in «questi», con penna C, cfr. la nota al v. 37.*

AN, p. 15

- Su la tacita aurora o quando al sole
 Brillano i tetti e i poggi e le campagne,
 Scontro di vaga donzelletta il viso;
 O qualor ne la placida quiete
 60 D'estiva notte, il vagabondo passo
 Di rincontro a le ville soffermando,
 L'erma terra contemplo, e di fanciulla
 Che a l'opra di sua man la notte aggiunge
 Odo sonar ne le romite stanze
 65 L'arguto canto; a palpar si move
 Questo mio cor di sasso: ahi ma ritorna
 Tosto al ferreo sopor, ch'è fatto estrano
 Ogni moto soave al petto mio.
 O cara Luna, al cui tranquillo raggio
 70 Danzan le lepri ne le selve; e duolsi
 A la mattina il cacciator, che trova
 L'orme intricate e false, e da i covili
 Error vario lo svia; salve o benigna
 De le notti reina. Infesto scende
 75 Il raggio tuo fra macchie e balze o dentro

- 56 aurora] *da aurora*, (penna C)
 60 notte,] *da notte* (penna C)
 63 op[ra] *da opre* (penna C) (*cf.* v.l.)
 66-68 ritorna ... mio.] ^{1C}pensando / Che di lui (*cf.* v.l.) non si cura anima viva, / Riede al ferreo
 sopor, chè la più bella / Parte di questa vita il ciel negommi. *da cui* ^{1DT}
 69 Luna,] ^{1C}luna *da cui* ^{1C}Luna *da cui* ^{1DT}
 71 cacciator,] *da cacciator* (penna D)
 72 false,] *virgola ricalc.* (penna C) da i] *da da* (penna C)
 73 svia;] *da svia*, (penna C)
 75 balze] *da balze*, (penna D)

AN, c. [8r]

 marg. dx trasv.

(63) (opra) (penna C)

(66 bis) (di me) (penna C)

60 Molto incerta la datazione della virgola dopo «notte», più apparentabile alla penna C della stesura base, se pure meno carica, ma non assimilabile al ductus sottile e al colore rossiccio della penna D.

63-66 La datazione della varia lectio (di penna C) è relativa al testo cui è riferita: «opra» (v. 63), di cui provoca la correzione, e «di lui» (v. 66), poi caduto nella successiva correzione interli-

neare (di penna D). Sulla seriorità di questa inserzione testuale si consideri anche la marca lessicale: «estrano», tardiva acquisizione della varia lectio della canzone Alla Primavera (v. 85: «D'orror pavidò scote, squassa, e poi ch'estrano») passata poi in F31 e di lì nell'edizione definitiva.

- 69, 71, *Alla penna D sono da attribuire le due virgole, dopo «Luna» (v. 69) e dopo cacciator» (v. 71), e la cassatura della virgola dopo «balze».*
 70 *La scriizione del punto e virgola sembra appartenere a un'unica fase correttoria.*
 72 *È invece apparentabile alla penna base C la correzione della virgola, cassata e riscritta dopo «false».*

AN, p. 16

A deserti edifici, in su l'acciaro
 Del pallido ladron che a teso orecchio
 Il fragor de le rote e de' cavalli
 Da lungi osserva o il calpestio de' piedi
 80 Sul tacito sentier; poscia improvviso
 Col suon de l'armi e con la rauca voce
 E col funereo ceffo il core agghiaccia
 Al passegger, cui semivivo e nudo
 Lascia in breve tra' sassi. Infesto occorre
 85 Per le contrade cittadine il bianco
 Tuo lume al drudo vil che de gli alberghi
 Va radendo le mura e la secreta
 Ombra seguendo, e resta, e si spaura
 De le ardenti lucerne e de gli aperti
 90 Balconi. Infesto a le malvage menti,
 A me sempre benigno il tuo cospetto
 Sarà per queste piagge, ove non altro
 Che lieti colli e spaziosi campi
 M'apri a la vista. Ed io soleva ancora,
 95 Bench'innocente io fossi, il tuo vezzoso
 Raggio accusar ne gli abitati lochi,

- 76 A] *da A' (penna C)* edifici] *su edifizì (penna C)* su l'] *da sul<l'> (penna C)*
 78 de] *da del<le> (penna C)*
 79 osserva] *da osserva, (penna C)* il] *da 'l (penna C)*
 80 sentier] *da sentiero (penna C)*
 82 agghiaccia] *da agghiaccia (penna C)*
 94 io soleva ancora,] *sps. a ancor io soleva, (penna D) (v.l. 94)*
 95 Bench'] *da Ben che (penna C)*
 96 lochi,] *da lochi (penna D)*

AN, c. [8v]

marg. dx trasv.

(80) (poi d'impr.) (penna C)

(83) (peregrin. viator.) (penna C)

(88) (e ne l' (da nell') andar, e nel suo cor, e ad | ora ad or s'attrista. e seco si rattrista) (penna C)

76 *Per la correzione delle forme elise cfr. la nota a «Il sogno», v. 18.*94 *In una pagina tutta contrassegnata da minute correzioni di penna C, spiccano il ductus più incerto e l'inchiostro rossiccio della penna D con cui viene effettuata l'inversione sintattica: «ancor io soleva,», direttamente apparentabile alla varia lectio del marg. dx trasv. relativa al v. 94: «(E già, ben, soleva / anch'io.)».*96 *Di penna D anche l'inserzione della virgola dopo «lochi».*

AN, p. 17

Quand'ei m'offriva al guardo umano e quando
 Umani volti al mio guardo scopria.
 Or sempre loderollo, o ch'io ti miri
 100 Veleggiar tra le nubi, o che serena
 Dominatrice de l'etereo campo
 Questa flebil riguardi umana sede.
 Me spesso rivedrai solingo e muto
 Errar pei boschi e per le verdi rive,
 105 O seder sovra l'erbe, assai contento
 Se lena e core a sospirar m'avanza.

97 *Quand'ei] da Quando (penna C)*98 *scopria] da scopriva (penna C)*99 *loderollo,] da loderollo (penna C)*100 *tra] sps. a fra (penna C)*104 *pei] da pe' (penna C)*105 *sovra] prima sop<ra> (penna C)*106 *lena e core] core e lena da cui T (penna C)*

AN, c. [8v]

marg. dx trasv.

(94) (E già, ben, soleva | anch'io.) (penna D)

97 *Isolata la correzione di «Quando» → «Quand'ei»; cfr. la nota a. v. 104.*100 *La correzione sistematizza l'uso della preposizione «tra», come anche al v. 13, di penna B e poi (v. 9, di penna D) nell'Infinito. Resterà l'uso residuale, isolato di «fra» nel primo verso del Sogno, subito uniformato in AV (cfr. la nota relativa).*104 *Per la correzione delle forme elise, effettuata con penna C, cfr. la nota al Sogno, v. 18.*

Una variante della *Ricordanza*

Un “Idillio” per un anniversario

Nel manoscritto della sua prima redazione, *La Ricordanza*, come abbiamo visto, è il primo degli *Idilli* che si leggono nel quaderno napoletano. Insieme all’*Infinito* (secondo testo del quaderno) e allo *Spavento notturno* (terzo testo), fa parte del “primo tempo” degli *Idilli* (cfr. *supra*, CAP. 9, pp. 153-4)¹, ma è possibile individuare più serie correttorie, che segnano diversi momenti dei contenuti conoscitivi della poesia leopardiana² (cfr. *infra*, *Appendice*, FIG. 8).

Dopo le osservazioni di Blasucci (1996a) ad alcune prime ipotesi cronologiche³, viene ascritto, con l’*Infinito* e *La sera del giorno festivo*, al 1819, anche per la data che si legge in testa all’*Infinito*, nell’autografo conservato a Visso, in cui i componimenti hanno un diverso ordine, che manterranno nella serie degli *Idilli* pubblicata sul “Nuovo Ricoglitore” nel 1825⁴ e nella stampa dei *Versi* del 1826 (li indichiamo con i titoli della stampa): *L’Infinito*, *La sera del giorno festivo*, *La Ricordanza*⁵.

Per alcuni commentatori la circostanza anniversaria del testo permette di risalire a una data più precisa, forse addirittura al 29 giugno 1819, giorno in cui Leopardi, compiendo ventun anni, ed entrando nella maggiore età in cui, giuridicamente svincolato dalla tutela paterna, poteva uscire da Recanati e dallo Stato della Chiesa, non poteva non ricordare il compleanno dell’anno precedente, suggellato da un tentativo poetico di “anniversario”: l’abbozzo di elegia in cui lamentava, giusto alle soglie del ventunesimo anno, di non avere ancora compiuto qualche «fatto grande» e di giacere «torpido [...] fra le mura paterne»⁶. Da cui la decisione, messa in pratica di lì a poche settimane, di lasciare Recanati con il rocambolesco e fallito tentativo di fuga.

Che si tratti di una ricorrenza, di un anniversario particolare, e non di

un giorno qualunque lo dice la solennità del dettato, che invoca la Luna (sin dalla prima stesura scritta con la maiuscola, sia nel titolo sia nel testo) a testimone di una perdurante condizione di dolore, condizione che viene rinnovata e quasi inasprita, per contrasto, dalla potente attrattiva dello spettacolo naturale: la Luna, «graziosa»⁷, «diletta», inarrivabile prodigio di bellezza, continua a rischiarare la selva sottostante (nel testo originario: «quel prato», poi corretto in «quel bosco» e, infine, in «quella selva», con un decremento di realismo e un incremento di letterarietà) che si stende di fronte allo spettatore dall'alto del poggio (probabilmente lo stesso colle dell'*Infinito*)⁸, dopo un anno trascorso dolorosamente. Il richiamo di tutti i commentatori al passo dello *Zibaldone*, p. 60, è così calzante che fornisce un sicuro indizio per la datazione di quelle prime cento pagine dello *Zibaldone* che ancora non hanno una precisa seriazione cronologica:

È pure una bella illusione quella degli anniversari quantunque quel piano non abbia niente più che fare col passato [...] e ci pare veramente che quelle tal cose che sono morte per sempre né possono più tornare, tuttavia rivivano e siano presenti come in ombra, cosa che ci consola infinitamente allontanandoci l'idea della distruzione e annullamento che tanto ci ripugna, e illudendoci sulla presenza di quelle cose che vorremmo presenti effettivamente e di cui pur ci piace di ricordarci con qualche speciale circostanza; come [chi] va sul luogo ove sia accaduto qualche fatto memorabile, e dice qui è successo⁹.

Se l'immagine della Luna che illumina la selva non è mutata da un anno all'altro («siccome or fai»), la situazione del poeta è in parte uguale, in parte diversa. Lo dichiara la sintassi, razionalmente disposta per i primi cinque versi su una proposizione principale divisa in due momenti: il ricordo della visione dell'anno precedente e la contemplazione attuale della stessa visione, separata vistosamente dal resto del componimento dall'avversativa del v. 6: «Ma nebuloso», che marca una differenza sostanziale tra passato e presente¹⁰. Nel passato, infatti, la visione di straordinaria bellezza, che ora si mostra al poeta («che tutta la rischiari») era stata impossibile: i suoi occhi non avevano potuto vedere il volto della Luna perché gonfi di pianto. La sua immagine era stata indefinita, «nebulosa».

Noi sappiamo che per Leopardi un'immagine indefinita, «nebulosa», è superiore a un'immagine netta e definita. Che il vago è superiore al preciso, l'incerto al certo, e che questa scala di valori costituisce il fulcro della poesia leopardiana. Ma nel testo queste indicazioni di poetica non sono né

sottese, né immanenti. Il fulcro dell'argomentazione (perché di argomentazione si tratta: «Ma...» «perché...» «E pur...», i connettivi legano tra loro, come vedremo, le varie parti di una serrata argomentazione) è legato a un puntuale dato fisiologico, necessario a stabilire la differenza tra un prima e un dopo, tra il dolore del passato e quello del presente. Che l'immagine che il poeta aveva della Luna non fosse nitida e precisa, l'anno precedente, non vale quindi a marcare la maggiore poeticità di quella visione, ma a sottolineare il suo maggiore dolore. La vita del poeta è ugualmente triste – l'aggettivo usato nella prima redazione è «dolente» – ma in forme, è lecito pensare, meno crude, meno pungenti di quanto fosse l'anno precedente. Il poeta non ha più gli occhi pieni di lacrime, ma può nitidamente contemplare il “diletto” volto della Luna, bearsi di uno spettacolo naturale di straordinaria bellezza, nonostante sappia che la sua vita non è diversa, non è meno “dolente”, non ha “cambiato stile”.

Perché, allora, nonostante Leopardi dichiari che l'angoscia che portava con sé l'anno precedente è ora un fardello ugualmente pesante («carco d'angoscia»), la sua situazione sembra essere diversa, il dolore sembra meno crudo? La macchina argomentativa procede, inesorabile, sin dalla prima stesura, marcando sintatticamente la risposta al v. 10, che potremmo considerare il secondo verso della prima terzina di un finto sonetto: il componimento rompe gli schemi metrici tradizionali, non reca partitura rimica, ma del sonetto mantiene la struttura tradizionale, ossia 14 versi.

Al v. 10, quindi, con un andamento “in levare” di stampo espressamente foscoliano («E pur»), ma che si impone come cifra stilistica leopardiana del risarcimento emotivo-euforico costituito dalla memoria¹¹, Leopardi spiega il perché di questo radicale cambiamento: la «rimembranza» del dolore reca in sé, indipendentemente dalle circostanze esterne, che non sono mutate, un elemento di profonda mutazione, «giova» al poeta, ovvero reca sollievo, lenisce il dolore, lo rende meno crudo. E non porta giovamento solo l'atto del ricordo – Leopardi è sempre molto preciso nell'analisi delle passioni – ma anche il «noverar l'etate» (“noverare”, “contare”, diventerà poi, con il *Canto notturno* (v. 135), una parola chiave della lingua leopardiana: «e noverar le stelle ad una ad una»), il *contare il tempo* trascorso da quando si è provato il dolore per la prima volta, l'inserire nella propria storia quella macchina della memoria che trasforma il tempo in ricordo, l'attimo in anniversario. Notiamo ora – ci servirà in seguito – che si è parlato di «rimembranza»; non è ancora entrata nel congegno la

parola chiave, «ricordanza», che terremoterà tutta la poesia, dall'ultima terzina su su fino al titolo.

L'ultima (falsa) terzina del componimento conclude l'argomentazione, portando su un piano generale l'esperienza individuale: se il poeta ha riscontrato nella *propria* esperienza che ricordare il *proprio* dolore passato e *contarne* il tempo, sottoporlo a nuove leggi, a una propria scansione *cronologica*, lenisce il dolore stesso, è possibile estendere questa dinamica a tutti gli individui: per chi riesca a metterla in moto, questa potente macchina della memoria non potrà modificare la realtà, la sua dolorosa percezione («ancor che triste»), la persistente condizione di sofferenza fisica («ancor che il pianto duri»)¹², ma avrà un effetto ristoratore: «quanto *grato* occorre / il sovvenir de le passate cose» (vv. 12-13).

Dal “primo” al “secondo tempo” della “Luna”

Questo il testo della prima stesura:

Idillio La Luna

O graziosa Luna, io mi rammento
Ch'or volge **un anno**, io sopra questo poggio
Venìa carco d'angoscia a rimirarti:
E tu pendevi allor su quella selva,
Com'ora fai, che tutta la rischiari.
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, **a le mie luci**
Il tuo viso apparìa, perchè dolente
Era mia vita: ed è, nè cangia stile,
O mia diletta Luna. E pur mi giova
La **rimembranza**, e 'l noverar l'etate
Del mio dolore. Oh quanto grato occorre
Il sovvenir de le passate cose
Ancor che **tristi**, e ancor che 'l pianto duri!

Abbiamo contrassegnato con il **grassetto** i luoghi in cui Leopardi interviene, in una fase temporale molto ravvicinata alla stesura base: la penna è la stessa. Alcune correzioni sono adiafore: «or volge un anno» diventa «ch'è presso a un anno». Anche la correzione ai vv. 7-8: «a le mie luci /

Il tuo viso» → «il tuo bel viso / Al mio sguardo», apparentemente cospicua, in realtà inverte i due termini scambiandoli di posizione, e introducendo solo una zeppa («bel») a bilanciamento della variante meno letteraria: «luci» → «sguardo». Si tratta di semplici ridistribuzioni della materia che non implicano una diversa interpretazione di quel luogo del testo: semplici correzioni di stile.

La correzione del verso finale: «tristi» → «triste» (che potrebbe essere stata realizzata in seguito, non sono chiari il *ductus* e il colore dell'inchiostro)¹³ introduce una minima variante pellegrina, preferendo, come già sottolineava Straccali (*Canti*, Straccali, p. 69), alla più usata «forma omofona *triste* (pl. *tristi*)», la più rara «“doppia forma” *tristo, trista* (pl. *tristi, triste*)», sempre da riferire a «le passate cose»¹⁴.

Più interessante, invece, è la variante al v. 11: «rimembranza», corretta con la stessa penna base del testo in «ricordanza», introducendo una parola che diventerà strutturante per la macchina della memoria leopardiana, fino a venire recuperata, come noto, nei canti pisano-recanatesi, in forma quasi programmatica, ossia *Le ricordanze*. L'introduzione di questo tassello, apparentemente sinonimale alla variante base, provoca in realtà un terremoto su tutto il testo, e si ripercuote sul senso profondo della poesia. Leopardi, infatti, inserisce accanto al titolo primigenio un secondo elemento in forma alternativa (in **grassetto** la parte di testo aggiunta): *La Luna o la Ricordanza*. Le due correzioni possono essere assimilate a quelle varianti che Contini (1984) definisce «implicazioni»: varianti che hanno una relazione profonda tra loro e che istituiscono un sistema¹⁵.

Il testo, con questa apparente, minima variante, passa da una dimensione di idillio naturale a una dimensione che potremmo dire “metafisica”: non si tratta più di una poesia dedicata alla Luna, ma di una poesia che, attraverso la Luna, intende trattare il riscatto che, grazie al ricordo, l'uomo ha sul tempo, e sul dolore. Tematica presente anche nella prima elaborazione del testo, ma che il titolo non esplicitava, tanto da poter associare il componimento a un idillio tradizionale, un idillio gessneriano come quello che Leopardi aveva scritto tre anni prima, nel 1816, intitolandolo *Le rimembranze*¹⁶. Vari sono i punti di contatto con questo testo giovanile, mai più ripreso da Leopardi in volume e forse per questo più trascurato nei commenti alla *Luna*: dall'ambientazione naturale («Era in mezzo del ciel la curva luna», v. 1) all'occasione anniversaria, in cui Micone ricorda la scomparsa del figlio Filino, avvenuta esattamente un anno prima, «Ei

t'ha lasciato, e un anno / È che nol vedi più» (vv. 24-25), rinnovata nel dolore dal rinnovarsi del mondo naturale: «Le prime rose / Spuntavano, com'or, su quella fratta» (vv. 25-26), versi che mostrano un andamento sintattico molto simile a quello dei vv. 4-5: «E tu pendevi allor su quella selva / Siccome or fai». Nel lessico, infine, spiccano la variante originaria «rimembranze» e l'uso esposto di «tristo» («*Sul facile gradin sedea Miconne. / Egli era tristo e muto*», vv. 6-7) e «trista» («*Quella mattina, oltre l'usato io vidi / Trista la mamma*», vv. 85-86).

Il nuovo titolo dice invece subito al lettore che quel testo non è un idillio tradizionale, che tocca un tema nuovo nella storia del genere poetico, che probabilmente, essendo un testo incipitario della serie degli *Idilli*, inaugura un diverso modo di intendere l'intero genere "idilli", come poi sarà.

Una variante «travagliosa»

Il manoscritto napoletano reca anche alcune varianti apportate molto tempo dopo la prima stesura. Varianti che si distinguono dalle precedenti per un *ductus* più spesso, un inchiostro più carico e di colore più scuro. Sono varianti introdotte dopo il "primo tempo" degli *Idilli* (che, come abbiamo detto, comprende, *La Luna*, *L'Infinito*, *Lo spavento notturno*), quando Leopardi, in occasione della scrittura della *Sera del giorno festivo*, rilegge i testi scritti precedentemente apportandovi alcune correzioni: si tratta del cosiddetto "secondo tempo" degli *Idilli*, che comprende il solo testo della *Sera*. Nell'edizione critica dei *Canti* diretta da Gavazzeni viene indicata con A la penna base, mentre queste varianti sono state contrassegnate con penna B (*Canti*, Gavazzeni, I, p. 262). Il loro apparentamento al "secondo tempo" degli *Idilli* ci permette di datarle con buona approssimazione e di capire quali elementi introducono nel testo, in relazione alle tematiche affrontate.

Dal momento che la stesura della *Sera* viene comunemente datata alla fine del 1820, forse all'ottobre (*ibid.*), a questo stesso arco temporale andranno ascritti gli interventi apposti "a ritroso" sul testo *La Luna o La Ricordanza*. Al v. 2 viene recuperata la primitiva lezione «or volge»: un fenomeno non isolato, che Contini (1984) ha messo in rilievo come caratteristica del sistema variantistico in generale¹⁷ e che qui si mostra attivo anche ai vv. 7-8, fittamente, ma banalmente corretti, in quanto con la

penna B Leopardi ripropone la lezione primitiva, con la semplice variante «volto» al posto di «viso»: «a le mie luci / Il tuo volto apparìa».

È però nel secondo emistichio del v. 8 che assistiamo, anche da un punto di vista grafico, alla correzione più significativa di questa serie. Potremmo dire, anzi, alla correzione *più significativa* di tutto il testo. Con la stessa penna B, e grafia ampia e marcata, Leopardi corregge «perchè dolente» in «chè travagliosa». Non si tratta di una variante adiafora.

Proviamo a ricostruire la storia del termine per comprendere – come crediamo – perché con questa variante Leopardi abbia segnato definitivamente il superamento del genere “idillio”, marcando tale svolta in modo ancora più radicale di quanto avesse fatto l’anno precedente con l’aggiunta della *Ricordanza* nel titolo del componimento.

Quali, tra le numerosissime letture di questi anni, necessarie a mappare una lingua di tradizione letteraria che potesse supportare l’invenzione della lingua “pellegrina” delle *Canzoni*, potevano avere ispirato un aggettivo così particolare?

Se andiamo a cercare nel *Vocabolario della Crusca*, denigrato, sì, da Leopardi nelle *Annotazioni*, ma punto di riferimento imprescindibile del suo smisurato e microscopico lavoro di documentazione linguistica, troviamo (*ad vocem*) tre sole citazioni: due dalla *Fiera* di Buonarroti e una da Salvini. Rimandi troppo generici perché possano avere rappresentato un’*auctoritas* in fatto di lingua. Non era di una generica certificazione dalla Crusca che Giacomo aveva bisogno, né di una lingua d’uso, anche letterario. Ma di una lingua rilevata e “firmata”, una lingua d’autore (come le fonti di certificazione linguistica nei margini dei manoscritti delle *Canzoni* e in quelli delle *Annotazioni*), apprezzata nelle sue capacità espressive anche se (e a volte proprio perché) inattestata nel *Vocabolario*.

Aggettivo non comune, *travaglioso*, non registrato dalla Crusca, è però usato da Ariosto, e in un punto cruciale del *Furioso*, poco prima dell’ingresso nell’«empio soggiorno» naturale in cui Angelica e Medoro avevano consumato il loro «gran piacere» e avevano lasciato traccia incidendo «in cento lochi» i loro nomi «con cento nodi / legati insieme». Rileggiamolo:

Quivi egli entro per riposarvi in mezo
E v’ebbe *travaglioso* albergo e crudo
E piu che dir si possa empio soggiorno
Quell’infelice e sfortunato giorno
(L. Ariosto, *Orlando furioso*, XXIII, CI, 6).

Il motivo dell'esclusione di questo, dagli esempi della Crusca, oltretutto per il generale ostracismo agli spogli ariosteschi già denunciato da Monti (cfr. Bonsi, 2014), andrà rintracciato anche nella patente marca di francesismo. Per Monti stesso, ad esempio, che ne fa uso in vari luoghi della traduzione dell'*Iliade*, *travaglioso* vale, alla francese, "laborioso", "faticoso", piuttosto che "doloroso". Si vedano: X, 236, «Come i fidi molossi al pecorile / fan *travagliosa* [dove vale addirittura "operosa"] sentinella udendo / calar dal monte una feroce belva / e stormir le boscaglie»; i due luoghi paralleli di XIII, 312, «Disse, e mischiossi il Dio nel *travaglioso* / mortal conflitto», e di XIV, 1018: «Disse; e di nuovo il Dio nel *travaglioso* / conflitto si confuse»¹⁸; X, 32: «Nettunno istesso / Precorrea le fumanne, e col tridente / E coll'onda atterrò le fondamenta / Che di travi e di sassi v'avean posto / I *travagliosi* ["laboriosi"] Achivi; infin che tutta / Al piano l'adeguò lungo la riva / Dell'Ellesponto. Smantellato il muro, / Fe' di quel tratto un arenoso lido, / E tornò le bell'acque al letto antico» (Monti, 2005, corsivi miei)¹⁹.

Per trovare altre fonti di *travaglioso* può essere utile cercare anche altrove. E tornare al grande serbatoio della lingua classica, più familiare a Leopardi di ogni vocabolario di lingua e persino dei grandi autori della nostra letteratura, da Leopardi stesso definito:

quell'altro Vocabolario dal quale tutti gli scrittori classici italiani, prosatori o poeti (per non uscir dell'autorità), dal padre Dante fino agli stessi compilatori del Vocabolario della Crusca, incessantemente e liberamente derivarono tutto quello che parve loro convenevole e che fece ai loro bisogni o comodi, non curandosi che quanto essi pigliavano prudentemente dal latino fosse, o non fosse stato usato da' più vecchi di loro (*Canti*, Gavazzeni, 2, p. 228).

Anche nel libro II dell'*Eneide*, infatti, nella traduzione di Caro che Leopardi conosceva *intus et in cute*, la cui lingua, come in generale quella di Caro, aveva costituito un costante punto di riferimento nel laboratorio linguistico delle *Canzoni* troviamo l'uso di *travaglioso*. A Didone, che chiede a Enea di raccontare la caduta di Troia, mentre tutti i commensali attendono, in silenzio («conticuere»), con i volti fissi all'eroe («intentique ore tenebant»), Enea, prima di incominciare il suo racconto, rivolge una riflessione proprio sull'atto della memoria, sul dolore che provoca il ricordo di eventi tristi, luttuosi, e tali da spingere chiunque, perfino il duro Ulisse, alle lacrime. Tutte le circostanze esterne lo spingerebbero a rifiutare: oltre al dolore, la sera incipiente e le stelle che suadono al sonno.

Ma la richiesta della regina, il suo grande desiderio («*tantus amor*») di conoscere la loro sorte («*casus cognoscere nostros*») è ragione sufficiente a mettere da parte l'orrore del ricordo («*quamquam animus meminisse horret*»), il dolore provato nel ripercorrere i lutti («*luctusque refugit*») e a cominciare il canto: «*incipiam*». La narrazione della caduta di Troia procede con il racconto dell'ancor più celebre sogno di Enea: Ettore, la barba incolta, i capelli insanguinati («*squalentem barbam et concretos sanguine crinis*»), gli appare portando sul suo corpo le ferite della violenza di Achille («*quantum mutatus ab illo*») ed esortandolo alla fuga, visto che nulla più si può fare per difendere la città («*ruit alto a culmine Troia*»). E lo spinge a fuggire e a portare con sé i Penati, per cercare, dopo «lungo e *travaglioso* esilio» («*perrerato ponto*»), una nuova dimora, dove ergere mura ancora più alte della città distrutta, che rinnovino i fasti della sua grandezza (vv. 282-295).

È però nella lingua leopardiana che conviene scavare per cercare altre testimonianze. Proprio nel 1820, infatti, troviamo le prime (e quasi le due sole) occorrenze di questo termine, adoperato da Leopardi per indicare – come il corrispondente sostantivo – un dolore acuto e intenso, paragonabile al travaglio del parto, un dolore cui, ad esempio, fa riferimento nel momento di più cocente delusione e di sconsolata desolazione dopo il fallimento del libro di poesie (la “seconda forma” del libro delle *Canzoni*), ostacolato da Monaldo e mal giudicato dal suo stesso editore. Abbandonando il manoscritto a Brighenti, il 28 aprile 1820, infatti, Leopardi dichiara: «farà quello che le piace del manoscritto senza ridarmelo, tanto più che oramai comincio ad accordarmi anch'io coll'universale che mi disprezza, e a credere di aver gittato il *travaglio* di tanti anni di questa più bella età mia, e perduto invano, benchè irreparabilmente, tutti i beni di questa vita, per giungere a scriver cose che non vagliono un fico» (*Epistolario*, lettera 299, p. 400)²⁰.

E pochi mesi dopo, il 7 dicembre 1820, riflette sul capo 9 dell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion* di Lamennais (che aveva cominciato a studiare alla metà di novembre e prosegue fino a quasi la fine di dicembre, anticipando qui le riflessioni sulla *Teoria del piacere*), contestando in particolare il passo in cui il filosofo francese sosteneva che all'idea del riposo si potesse legare l'idea della felicità, in quanto l'uomo non si può trovare bene «se non se in | uno stato che armonizzi colle sue qualità e natura. Senza questo stato, egli è in una condizione di contrasto, di sconvenien-

za, e perciò *travaglioso*, non per l'assenza della quiete assolutamente, ma dell'armonia relativa» (*Zibaldone*, 7 dicembre 1820, pp. 376-7).

Travaglioso diventa quindi una marca di riconoscimento. Non solo per la caratterizzazione di un dolore particolarmente acuto, lungo e faticoso, come il travaglio del parto, ma anche di uno stato di disarmonia tra la propria indole e la natura. Uno stato che non soltanto contraddistingue alcuni momenti di malinconia, provocati da ragioni esteriori, da occasioni di dolore – come poteva essere stato nella prima contemplazione della luna ricordata nel componimento –, ma che viene dalla lucida consapevolezza di una condizione esistenziale di costante disarmonia con il creato, condizione dolorosa, *travagliosa*, che non può mutare e che diventa una lucida condanna.

Non sarà un caso ritrovare l'aggettivo, in forma superlativa, nel capitolo IV dei *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* (composti tra la fine di agosto e il settembre 1824), riferito a uno stato d'animo, una irresolutezza e sospensione disarmonica tra sé e la natura:

Notava che talora gli uomini irresoluti sono perseverantissimi nei loro propositi, non ostante qualunque difficoltà; e questo per la stessa loro irresolutezza; atteso che a lasciare la deliberazione fatta, converrebbe si risolvessero un'altra volta. Talora sono prontissimi ed efficacissimi nel mettere in opera quello che hanno risoluto: perché temendo essi medesimi d'indursi di momento in momento ad abbandonare il partito preso, e di ritornare in quella *travagliosissima* perplessità e sospensione d'animo, nella quale furono prima di determinarsi; affrettano la esecuzione, e vi adoprano ogni loro forza; stimolati più dall'ansietà e dall'incertezza di vincere se medesimi, che dal proprio oggetto dell'impresa, e dagli altri ostacoli che essi abbiano a superare per conseguirlo (*Operette morali*, Besomi, p. 274).

E così – con i medesimi accenti esistenziali – nell'ancora più tardo *Dialogo di Plotino e di Porfirio* (risalente al 1827): «Sicché il conseguimento di quella qual che si sia felicità viene a esser quasi impossibile: e non basterà la coscienza della più retta e della più *travagliosa* vita ad assicurare l'uomo in sull'ultimo, dalla incertezza del suo stato futuro, e dallo spavento dei gastighi» (ivi, p. 387, corsivo mio).

Anche la filiera lirica ci porta nei medesimi dintorni. Con lo stesso aggettivo, infatti, Leopardi commenta il v. 3 della *Canzone XII*: «Poi che la dispietata mia ventura / M'ha dilungato dal maggior mio bene, / noiosa, inesorabile e superba»; «Noiosa vale *travagliosa*, dispiacevole, acerba» e il v. 12 del sonetto LXXV di Petrarca: «Dunque per ammendar la lunga

guerra / Per cui dal mondo a te sola mi volsi, / Prega ch'ì' venga tosto a star con voi», dove «la lunga guerra» è spiegato con «la lunga e *travagliosa* passione». E infine, nella tarda prima sepolcrale, suggella l'amara constatazione che la morte è «immutata legge» all'«uman corso» e rivolge un'estrema domanda alla Natura: «Perchè dopo / Le *travagliose* strade, almen la meta / Non ci prescriber lieta?» (*Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, vv. 64-66, corsivi miei).

Una “ricordanza” euforica

La variante «travagliosa», quindi, spinge il testo verso una maggiore rarefazione e porta alle estreme conseguenze lo snaturamento del genere “idillio”, tanto da non potere evitare di ripercuotersi, un'altra volta, sul titolo. Con la medesima penna B, infatti, e quindi nel medesimo arco temporale in cui inserisce la variante «travagliosa», Leopardi interviene sul titolo: cassa la prima parte *Alla Luna o* e corregge la *l* minuscola dell'articolo in *L* maiuscola, lasciando la sola *Ricordanza*. *Alla Luna o la Ricordanza* diventa semplicemente *La Ricordanza*.

Se potevamo considerare la prima correzione del titolo una variante perspicua, quasi “didattica” nel voler esplicitare al lettore come l'Idillio, il primo idillio della serie, non dovesse essere considerato secondo l'accezione tradizionale e naturalistica del genere, ma in una nuova accezione, più astratta, e diremmo “metafisica”, questa seconda correzione, intervenuta non a caso nell'anno cruciale della composizione dell'ode *Ad Angelo Mai*, primo testo “filosofico” nel genere “canzone”, e nell'anno del fallimento del progettato libro che avrebbe dovuto riunire il *Mai* con le canzoni patriottiche e le funerarie (la seconda forma del libro delle *Canzoni*) porta alle estreme conseguenze la radicalità di questa innovazione: la *Luna* scompare, e resta solo *La Ricordanza*.

Il testo, liberato dal canone di genere, può subito dichiararsi nella sua novità: non la contemplazione di un paesaggio naturale, in cui il soggetto può trovare, più o meno romanticamente, un rispecchiamento del proprio dolore, ma una meditazione sul potere taumaturgico della memoria, sull'atto euforizzante del ricordo: «E *pur* mi giova / La ricordanza». L'Idillio non mette più in scena una visione, ma una riflessione sulla visione. Non medita solo sulla ricorrenza del tempo, ma anche sulla potenza della

memoria nel dominare il tempo, nel sottoporlo alle sue leggi e, attraverso la poesia, sull'estrema illusione di felicità scaturita dal ricordo, anche (e soprattutto) se doloroso. Nello stesso modo in cui, nella *Sera*, la visione e la messa in scena uditiva avevano trovato, con mano sicura ed esito felicissimo, una declinazione filosofica; non più un evento privato e un idillio naturale (il dolore per un amore non ricambiato, dopo il trastullo del giorno di festa, vissuto nella solitudine della sera), ma un salto vertiginoso nel tempo, che attraverso quell'evento chiamava a raccolta le epoche passate, la caducità della storia: «dov'è il suono / Di que' popoli antichi? or dov'è il grido / de' nostri avi famosi, e il grande impero / di quella Roma, e l'armi, e il fragorio / che n'andò per la terra e per l'oceano?» (vv. 33-37). Fino alla constatazione dell'estrema nullità della stessa storia: «tutto è pace e silenzio, e tutto posa / il mondo, e più di lor non si ragiona» (*La sera del giorno festivo*, vv. 38-39).

È questo – con il solo titolo “metafisico”: *La Ricordanza* – il testo che Leopardi copia nel quaderno di Visso, probabile antografo della stampa del “Nuovo Ricoglitore”, del 1825, e poi di quella bolognese nel libro dei *Versi*. Dove non viene introdotta alcuna variazione di rilievo, salvo la riduzione dell'enfasi allocutiva nel primo verso: «Oh graziosa Luna» → «O graziosa Luna», e la scrizione dissimilata della preposizione articolata: «delle» → «de le», un'abitudine grafica che contraddistingue gli autografi vissani e poi la stampa bolognese dei *Versi*. E, salvo la posposizione del titolo stesso all'indicazione di genere – non infatti: «Idillio III / La Ricordanza», ma «La Ricordanza / Idillio III». Con la stessa penna a inchiostro più marcato con cui viene scritta l'avvertenza «Gli Editori / a chi legge», Leopardi aggiunge, sopra il primo testo della serie, «L'Infinito», il titolo generale di tutta la sezione: «Idilli», suggellato con un'indicazione temporale, epigrafica «MDCCCXIX», che intendeva marcare l'anno incipitario della sua *Ricordanza*, l'anno del primo “anniversario” dal suo ventunesimo anno, l'*annus horribilis* della fuga e dell'umiliazione, della malattia agli occhi e della scrittura autobiografica, in cui era iniziata l'esperienza poetica degli *Idilli*, ma era anche nata la “nuova” lingua della poesia.

Un'ultima osservazione ancora sul titolo, dove *Ricordanza* mantiene la lettera maiuscola sia nell'autografo di Visso sia nella stampa del 1826. Una coerenza con le premesse poetiche che abbiamo individuato, ma anche un'incoerenza con il testo, in cui, in tutti gli autografi, compare e rimane invariato «ricordanza». Per quale ragione Leopardi, così attento alle gerarchie, avrà mantenuto questa scalarità dal titolo al testo? La spiegazione

può venire, ancora una volta, dal testo stesso. La «ricordanza» del v. 11 è individuale, contrassegnata dall'aggettivo possessivo «del *mio* dolore», è la capacità che il poeta riconosce al potere degli anniversari nel dominare il tempo, assoggettarlo a una regola esterna, non subirlo, ma esserne i dominatori. Un potere che Leopardi mutua da Petrarca (di cui, vale ricordare, aveva intrapresi la lettura e il commento integrale proprio negli stessi mesi di lavorazione del libro dei *Versi*).

La Ricordanza del titolo definitivo, proprio per la storia che abbiamo ricostruito, non è più individuale, ma collettiva. Non è solo il potere che l'anniversario dà a chi lo celebra, ma anche la forza di una memoria che supera il dolore, lo riscatta, lo rende «grato» alla mente, purché essa possa vincere il tempo nell'atto del ricordo. Parola chiave diventa allora, nella *climax* della terzina finale, il «sovvenir», che lega il primo Idillio con il secondo, *L'Infinito*, assunto poi a maggiore rappresentatività del genere stesso dell'"idillio": «e mi *sovvien* l'eterno, e le morte stagioni...». Esattamente come, quasi dieci anni dopo, Leopardi ricorderà, nel secondo dei canti pisano-recanatesi, un simile *sovvenire*: «Silvia, sovventi...» (corsivi miei).

Leopardi e Manzoni: due metodi a confronto

Due filologie

La bipartizione del titolo non riguarda solo la fenomenologia degli autografi e del modo di lavorare dei due autori, di cui vorrei qui considerare alcuni tratti generali, ma anche la necessaria ricaduta ecdotica di questa fenomenologia, se è vero che la filologia non adegua a modelli preesistenti i suoi oggetti, ma adatta i modelli agli oggetti stessi, nella ricerca di un sistema di rappresentazione che sia sempre più soddisfacente e opportuno. Due metodi a confronto saranno quindi in *soggettiva*, di lavoro degli autori, e in *oggettiva*, di edizione dei loro manoscritti.

Prima di affrontare gli autori, però, mi sembra utile trattare brevemente un aspetto del problema che riguarda l'evoluzione storica della disciplina, o meglio delle discipline: la filologia d'autore e la critica delle varianti, strettamente correlate fra loro, ma anche strettamente legate, più che ad altri, ai nostri due autori. Che la critica delle varianti si sia esercitata piuttosto sugli autografi di Leopardi che su quelli di Manzoni è un fatto storico, se è vero infatti che si è soliti segnare con l'edizione critica dei *Canti* di Moroncini del 1927 la nascita del primo strumento scientifico per la rappresentazione delle varianti d'autore, con il 1937 la nascita della critica delle varianti con il saggio di Gianfranco Contini *Come lavorava l'Ariosto* (Contini, 1982a) e con il 1947 i primi "esercizi" della disciplina con il "botta e risposta" tra Giuseppe De Robertis e lo stesso Contini sulle pagine di "Letteratura" (De Robertis, 1946b; seguito dalla risposta di Contini, 1947; e dalla replica di De Robertis, 1947). Un fatto storico, ma non naturale. Perché, in una prospettiva non solo filologica, ma più ampiamente letteraria e linguistica, sarebbe stato molto più ovvio che la filologia d'autore si fosse esercitata sulle varianti d'autore manzoniane, che avevano occupato gli studiosi della seconda metà dell'Ottocento ben più di quelle leopar-

diane, basti pensare al florilegio di studi di ogni tipo sulle correzioni dalla Ventisettana alla Quarantana, nelle loro varie declinazioni.

Ma a che punto era la filologia manzoniana, all'altezza del 1927? Già da più di un ventennio erano noti, dall'edizione di Sforza, i *Brani inediti dei "Promessi sposi"*, pubblicati da Hoepli nel 1905, e un decennio era trascorso dall'edizione integrale degli *Sposi promessi* di Giuseppe Lesca (1915-16). Ma se guardiamo la seconda edizione Lesca (1928) del testo manzoniano – pubblicata tra l'altro un anno dopo quella dei *canti* di Moroncini del 1927 – ci rendiamo conto dell'abisso che corre tra le due. Pur avendo alle spalle altre due edizioni, quella manzoniana sembra realizzata nella preistoria della filologia d'autore, laddove quella leopardiana apre le porte alla modernità della disciplina. Ciò è evidente anche solo a un'analisi meramente tipografica dei due strumenti, dove la perizia di impaginazione e di soluzioni grafiche della Moroncini (alcune delle quali risultate ancora valide nell'edizione critica diretta da Gavazzeni) non teme confronti con la povertà e la secchezza grafica dell'edizione di Lesca.

Un'arretratezza grafica ed ecdotica che non poteva non sollevare obiezioni. E infatti, se ripercorriamo analiticamente le tappe del dibattito sulla critica delle varianti, vediamo che il testo da cui scaturì la celebre polemica Croce-Contini era stato proprio quello di Lesca, che aveva suscitato le critiche di Ernesto Giacomo Parodi, a cui nel 1946 aveva reagito Giuseppe De Robertis (1946a) con un intervento sull'opportunità di capire i meccanismi dei testi entrando «nel segreto» della loro composizione. All'intervento di De Robertis erano seguiti nell'ordine: la stroncatura crociana sugli «scartafacci» degli scrittori (Croce, 1947), una nuova risposta polemica di De Robertis (1948), dedicata proprio ai *Promessi sposi*, l'intervento di Nullo Minissi (1948) su "Belfagor" in polemica contro la nuova corrente critica e, infine, il celebre articolo di Contini (1948) *La critica degli scartafacci* che, rivendicando la legittimità di uno studio diacronico e non sincronico della letteratura, aveva scritto l'atto di fondazione scientifica della disciplina. L'origine "manzoniana" della critica delle varianti, quindi, è solo un dato "genetico" perché gli interventi di critica delle varianti vera e propria si appuntano poi tutti, come abbiamo visto, su Leopardi. Osserveremo in seguito come questo dato genetico non sia così irrilevante.

Torniamo invece alle ragioni di questa discrepanza tra le due filologie, manzoniana e leopardiana; una discrepanza che non è stata priva di ricadute sugli studi linguistici e critici (si pensi, ad esempio, al fatto che della grande assente degli studi manzoniani – come la definì Giovanni Nencioni –, la

“Seconda minuta”, su cui si impianta il primo lavoro linguistico di toscanizzazione del romanzo, solo di recente è stata allestita un’edizione critica)¹.

La prima ragione, dicevo, risiede sicuramente nella maggiore difficoltà presentata al filologo dalla formalizzazione delle varianti d’autore di un testo in prosa. Tecnicamente, l’apparato verticale ideato da Moroncini e poi applicato in varie altre edizioni che si sono uniformate al modello moronciniano – a partire dalle *Myricae* di Giuseppe Nava del 1974 (Pascoli, 1974) fino all’edizione critica dei *Canti* di Emilio Peruzzi del 1981 (*Canti*, Peruzzi) – si adatta solo al testo poetico (e a volte nemmeno a quello)², data l’impossibilità di segmentare il testo per unità discrete e in sé coerenti (la paragrafatura, infatti, utile parcellizzazione topografica del testo, non corrisponde in alcun modo a unità genetiche ed è inutilizzabile per l’apparato). E, infatti, per i testi in prosa si è adottato esclusivamente un apparato di tipo orizzontale, più o meno “parlato” o “simbolico”³.

A questo fattore se ne deve aggiungere un altro di tipo materiale: la grande difficoltà di una decifrazione delle carte manzoniane, difficoltà che non è solo di tipo quantitativo (per la mole del lavoro e per la quantità di correzioni sulla singola pagina), ma anche qualitativo. Mi riferisco in particolare al problema presentato dal tomo I del *Fermo e Lucia* e dai capitoli trasposti, che appartengono fisicamente tanto alla prima redazione del romanzo quanto alla sua revisione nella “Seconda minuta”, su cui le due stesure si sono materialmente sovrapposte. Su questo punto cruciale dei manoscritti manzoniani torneremo. Per ora basti riconoscere anche in una difficoltà di tipo materiale il ritardo della filologia manzoniana su quella leopardiana.

Vero è che il percorso congiunto delle due discipline, filologia d’autore e critica delle varianti, con tutte le implicazioni che ha avuto nella cultura del secondo dopoguerra, salvo la polemica di esordio, non tocca gli studi manzoniani, che restano per così dire fermi all’edizione Lesca fino al piano editoriale stabilito da Michele Barbi (1939, spec. pp. 82-94; si cita da Barbi, 1973, pp. 195-227), ripreso da Fausto Ghisalberti (1939) nell’articolo apparso sul medesimo numero degli “Annali manzoniani” dove era stato pubblicato quello di Barbi, con cui si gettavano le basi dell’edizione critica dei *Promessi sposi* che avrebbe visto la luce nei “Classici italiani” Mondadori vent’anni dopo, nel 1958. Se si rileggono sotto questo aspetto le pagine di Barbi, e si pensa che solo due anni prima era nata, con il saggio del 1937 di Contini su *Come lavorava l’Ariosto* (1984), la critica delle varianti – che ancora nel 1948 Contini (1992, p. 17) stesso chiamava «critica

delle correzioni» –, sembra davvero che gli studi sulla letteratura italiana appartengano a due pianeti diversi. Infatti, mentre ferveva – come si è visto – sulle riviste, la variantistica leopardiana, la severa valutazione dei maldestri tentativi ecdotici di Lesca portava Barbi e Ghisalberti a scegliere una soluzione che avrebbe reso questa separazione “ecdotica” ancora più evidente: Leopardi *versus* Manzoni.

Per giustificare questa affermazione è necessario entrare un po' più nel dettaglio tecnico. La soluzione fornita da Lesca, infatti, se da un lato era presentata come insoddisfacente per Barbi (1973)⁴ e per Ghisalberti (1958, p. 764), il quale non aveva esitato ad accusare Lesca di avere «stipato e mescolato confusamente nelle note a piè di pagina quanto di prezioso può esser spigolato nelle correzioni manzoniane, con una tal zavorra di scorie disseminate per via dallo scrittore – ripetizioni, anticipazioni involontarie di parole che si ritrovano poco sotto, zeppe tosto evitate, trascorsi insomma di penna, e persino mozziconi di parole senza alcun senso», dall'altro però aveva sfidato le difficoltà dell'autografo manzoniano tentando una trascrizione, se pure disarticolata, di tutti i dati del manoscritto: «una vagheggiata riproduzione fotografica, data, diciamo così, tipograficamente» (Lesca, 1915-16, I, p. XIII). Nell'apparato degli *Sposi promessi*, infatti, troviamo tutti gli elementi testuali del manoscritto del *Fermo e Lucia*, giustapposti però l'uno all'altro senza – e qui sta il punto – che si istituisca tra di essi un *rapporto diacronico* e senza che vengano messi in relazione con la loro lezione definitiva, ma anzi rappiccandoli con un esponente di nota alla lezione precedente del testo cui geneticamente avrebbero dovuto far seguito.

Un esempio dell'*apparato* di Lesca, tratto dal capitolo I del romanzo (se ne veda l'autografo in *Appendice*, FIG. 9), varrà a illustrare questa fenomenologia. Le varianti sono riferite a questa porzione di testo:

¹Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda e che giace fra due catene non interrotte di monti da settentrione a mezzogiorno, dopo aver formati varj seni e per così dire piccioli golfi d'ineguale grandezza, si² viene tutto ad un tratto a restringere;³ ivi⁴ il fluttuamento delle onde si cangia in un corso⁵ diretto e continuato, di modo che⁶ dalla riva si può per dir così, segnare il punto dove il lago divien fiume.

¹Quel ramo del lago di Como [che] donde esce l'Adda | Alla estremità del ramo | Sulla riva meridionale del ramo del [Lario] Lario che | Quel ramo del lago di Como d'onde esce l'Adda e che giace fra due catene non interrotte di monti da settentrione a mezzogiorno, dopo aver formati varj seni e per così dire piccioli

golfi d'ineguale grandezza, si – ²[ristringe alla fine | viene alla fine a restringer per tal modo che restringe] – ³per tal modo, e riavvicina le sue [ri] due riviere a segno che si può [dire] fissare che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci [si può | manifesta e] a cambiare l'ondeggiamento – ⁴vario – ⁵diretto e seguito che – ⁶si può.

Proprio questa disarticolazione dell'apparato provoca la condanna da parte di Barbi e Ghisalberti e il loro deciso rifiuto di un apparato esaustivo, per un apparato di tipo selettivo che registri solo «quelle particolarità che possono aver interesse come varia lezione, come tentativo, come sforzo nella ricerca dell'espressione, dando senz'altro l'ostracismo ai pentimenti o sgorbi senza importanza» (Ghisalberti, 1958, p. 765). Se la motivazione dell'operazione filologica di Barbi e Ghisalberti era di non praticare una filologia disgiunta dalla critica, il risultato era però una filologia ritagliata sulle esigenze della critica e che si traduceva in un apparato in cui venivano rappresentate solo le varianti più chiare e di agevole lettura, quelle più facilmente raffrontabili con la lezione finale, e venivano invece tralasciate quelle incompiute, quelle indecifrabili, i «mozziconi di parole» (ivi, p. 786).

Questa la formalizzazione della prima pagina del *Fermo e Lucia* (la medesima porzione di testo qui sopra riportata) nell'edizione Ghisalberti:

1. Alla estremità del ramo Sulla riva meridionale del ramo del Lario 2. a restringere per tal modo e riavvicina le due riviere a segno che si può dire che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci. a restringere e a cambiare l'ondeggiamento; ivi il fluttuamento vario 3. corso diretto e seguito che 4. le due rive, e che aumenta il corso e il rumore fluviale dell'acque il corso dell'acqua e le dà un rumore per così dire fluviale compisce all'occhio le due rive, gli argini perpendicolari che non lasciano venir le onde a battere sulla riva ma le costringono in un letto, e le fanno correre sotto gli archi con uno strepito per così dire assolutamente fluviale rendono ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione rende ancor più sensibile all'occhio e alla fantasia questa subita trasformazione poiché ivi cessano le rive poiché invece di batter sovra 6. e l'uomo seduto presso e stando presso gli argini 7. e dove ella viene a rompersi in onde sull'arena, e dove scorre tra rotta dai piloni.

Le varianti scelte, però, nonostante fossero più articolate sintatticamente, erano giustapposte le une alle altre senza una seriazione diacronica, come nell'apparato Lesca, tanto da inficiare spesso il senso complessivo della genesi del testo e da risultare, alla fine, non più utilizzabili a livello critico

dei «mozziconi di parole» dell'apparato di Lesca (come mostra infatti la scarsità degli studi scaturiti dall'edizione dei "Classici" Mondadori).

Che cosa è cambiato nell'ultimo ventennio per quanto riguarda la filologia d'autore? E da quali acquisizioni provengono le due edizioni gemelle del 2006? *Canti* e *Fermo e Lucia* sono stati realizzati in una fase già avanzata della disciplina, in cui era stato già messo a punto da Dante Isella il metodo ecdotico di rappresentazione delle correzioni manoscritte nel triplice filtro testuale inaugurato dall'edizione del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* di Carlo Emilio Gadda (1983): 1. *apparato*, 2. *varianti alternative*, 3. *postille*, rappresentanti ciascuno un determinato livello testuale – rispettivamente della genesi del testo (1), della sua possibilità evolutiva (2) e della riflessione metatestuale dell'autore su di esso (3) – e aventi ciascuno una precisa formalizzazione nell'edizione critica:

1. per l'*apparato* si tratta di un rapporto di subordine grafico (a piè di pagina) e tipografico (in corpo minore) rispetto al testo, subordine che può diventare anche estrema sudditanza quando l'apparato viene relegato in fondo al volume, oppure assurgere a una maggiore dignità quando vi si dedicano un intero volume e un corpo tipografico identico a quello del testo (come nel caso dell'edizione Isella del *Fermo e Lucia*);
2. per le *varianti alternative* il rapporto con il testo è invece di pariteticità, tipografica (vengono impaginate al piede, richiamate da un esponente alfabetico) e grafica (hanno lo stesso corpo tipografico del testo), perché in quel punto non sappiamo se l'autore, in una successiva revisione del manoscritto, avrebbe scelto la variante alternativa o la lezione a testo, e quindi lo statuto delle varianti alternative deve essere pari a quello del testo stesso;
3. per le *postille*, la posizione rispetto al testo è di servizio, dal punto di vista sia tipografico sia grafico: sono pubblicate in fondo al volume, richiamate all'interno dell'edizione, nel suo margine esterno, da un uncino rovesciato, qualcosa di simile a quelle *maniculae* che negli antichi testi manoscritti venivano utilizzate per far soffermare l'attenzione del lettore su un particolare del testo stesso.

Questa semplice distinzione di livelli testuali è però la premessa a molte edizioni critiche realizzate dallo stesso Isella o dalla sua scuola, che hanno contribuito a fornire soluzioni ecdotiche specifiche⁵, edizioni che mostrano una sempre più significativa evoluzione verso un apparato *diacronico* e *sistemico*, realizzato compiutamente nelle due edizioni leopardiana e manzoniana. Se, infatti, all'inizio (anche nello stesso apparato del *Racconto italiano*) l'intento del filologo è quello di rappresentare tipograficamente

la complessa fenomenologia del testo, di darne una trascrizione tipografica attraverso abbreviazioni e simboli, negli apparati realizzati negli anni Novanta si è teso sempre di più a rappresentare le *fasi dell'evoluzione di un testo*, fasi legate le une alle altre da un rapporto diacronico. Non, quindi, come la variante si realizza graficamente in rapporto al testo superato (soprascritta, sottoscritta, inserita, ascritta ecc.), ma come la variante si può mettere in rapporto diacronico con quella precedente. La differenza principale – e la principale difficoltà nella realizzazione dell'apparato – sta nella confrontabilità delle fasi con il testo finale, nella loro individuazione relativamente a un “sistema”.

Cito dall'edizione Gavazzeni dei *Canti*:

Nell'apparato [...] la porzione di testo coinvolta in variante (quella che precede la parentesi quadra) è sempre direttamente raffrontabile con la variante, o le varianti stesse, in modo da potere essere studiata direttamente e autonomamente, senza ricorrere al testo (*Introduzione*, in *Canti*, Gavazzeni, I, p. XLII).

Il principale vantaggio di questo apparato è quindi la sua autonomia, la possibilità per lo studioso di seguire la genesi del testo svincolata dalla sua rappresentazione fotografica (molto agevolata, tuttavia, dalla possibilità di avere riproduzioni digitali ad alta definizione). Non quindi apparati che servano per una migliore interpretazione dell'autografo, ma apparati che siano essi stessi un'interpretazione dell'autografo, tanto da rendere la sua lettura una verifica, in parallelo, del lavoro di interpretazione filologica e di analisi critica. Vero è che per realizzare questo tipo di apparati è necessario dedicare molto più tempo rispetto al passato all'analisi del manoscritto per cercare di capire più profondamente il “meccanismo” della correzione, della costruzione linguistica, in poesia o in prosa. Perché altro è rappresentare tipograficamente le varianti, altro è disporle in un sistema diacronico. Vale la pena quindi di entrare brevemente nei laboratori dei due scrittori, con qualche esempio.

Manoscritti e metodi leopardiani

Della fenomenologia dei manoscritti leopardiani sappiamo molto, soprattutto dopo che Gavazzeni (2006a), intitolando continianamente il proprio saggio leopardiano *Come copiava e correggeva Leopardi*, e riprendendo le sue osservazioni sui testi poetici da quanto Ottavio Besomi (*Operette*

morali, Besomi, pp. LXI-LXII) aveva già notato sugli autografi in prosa, ha così sintetizzato il metodo di lavoro di Leopardi:

Leopardi, dopo avere esemplato quella che riteneva la lezione ultima a quell'altezza cronologica, continua a copiare da una fonte – un dossier di carte non pervenuti – che, oltre a consentirgli di ricavare il testo provvisoriamente ultimo, anche gli offriva i dati genetici dell'elaborazione, insieme alle probabili varianti alternative. Varianti genetiche, varianti alternative e altro ancora, vengono così a costituire quella *varia lectio* cui l'autore ricorre, subito per le correzioni che interlinea, e poi, più raramente, in occasione delle modifiche attestate nelle stampe successive alla *princeps*. Da tutto ciò si deduce che, di massima, Leopardi dapprima esempla il testo, quindi registra a piede di pagina le varianti (che, in subordine, ma con eccezioni, talvolta occupano i margini o il capo pagina), e infine passa a correggere il testo base (Gavazzeni, 2006a, pp. 410-1).

Su questo tema compositivo, articolato nei tre momenti distinti di: 1. copiatura del testo (a cui corrisponde il testo copiato in pulito), 2. annotazioni della *varia lectio* (costituita da varianti vere e proprie, note di certificazione linguistica o fonti e autocommenti), 3. correzioni sul testo (corrispondente alle correzioni tardive apportate sul manoscritto), Leopardi inserisce alcune “variazioni” (in alcuni casi, infatti, le fasi 2 e 3 sono unite fra loro e la *varia lectio* entra direttamente in gioco nella correzione del testo; la fase 2, inoltre, non è sincronica, ma stratificata in varie “serie correttorie”, ovvero strati di varianti e annotazioni apposti successivamente)⁶. In particolare, tralasciando le prime tre canzoni, dove le correzioni si instaurano su copie delle rispettive *principes*, a partire dal *Bruto minore* è possibile distinguere tipologicamente i testi delle *Canzoni* da quelli degli *Idilli*, che, pur con problemi individuali, condividono con i canti pisano-recanatesi la quasi totale assenza, nella *varia lectio*, di citazioni e autocommenti⁷.

Due fenomenologie che corrispondono a due diversi progetti poetici: da un lato la sperimentazione della “poetica del pellegrino” delle *Canzoni* del 1824 (entro una tradizione letteraria che doveva essere riconosciuta e perfino sbandierata), dall'altro la nuova poesia dei *Versi* del 1826 e ancor più dei *Canti* del 1831, che non ha più bisogno del corpo a corpo con i pedanti, che ha lasciato la poetica del «pellegrino», per seguire quella del «vago» e dell'«indefinito»⁸. Quali conseguenze ha questa fenomenologia dei manoscritti leopardiani sul metodo ecdotico scelto per la loro rappresentazione? Vediamole partitamente sui tre livelli testuali indicati da Isella (Gadda, 1983): *apparato*, *varianti alternative* e *postille*:

a) *Apparato*. Nell'edizione Gavazzeni, che mette a testo l'ultima lezione ricostruibile dal manoscritto, l'apparato è interamente genetico e vengono indicate con opportune didascalie le varianti apposte con altra penna (segnalando nelle "note filologiche" i loro apparentamenti). La prima conseguenza ecdotica è costituita dalla riduzione al minimo dell'apparato genetico, in particolare di quello dedicato alla rappresentazione delle varianti immediate, che sono scarsamente documentabili e possono al più testimoniare, con i frequenti errori da copista, lo *status* di copia in pulito del testo base; le varianti sono tutte tardive, stratificate però in varie serie correttorie (cfr. esempi in Gavazzeni, 2006b).

b) e c) *Varianti alternative e postille*. Questi due elementi vanno trattati congiuntamente perché insieme vengono esemplati sul manoscritto, dove la *varia lectio* è costituita infatti da elementi diversi: varianti alternative vere e proprie, note di certificazione linguistica e osservazioni metatestuali. Proprio la presenza di differenti tipologie testuali ha reso necessaria una rappresentazione particolare, per cui nell'edizione Gavazzeni è stato utilizzato lo strumento ecdotico messo a punto da Moroncini nel 1927, costituito dall'isolamento in una zona ben identificata del testo di tutto il materiale della *varia lectio*⁹. Alla comodità della soluzione, che comporta anche un maggiore rispetto della genesi della *varia lectio* e del legame indissolubile tra le sue varie componenti, si opponeva però la necessità di distinguere tali componenti nella loro individualità, anche per studiarne meglio le reciproche interazioni. Necessità che è stata realizzata mediante l'adozione di marcatori tipografici specifici per le specifiche componenti testuali: il testo (varianti alternative) è stato separato così dal metatesto (note di certificazione linguistica e postille) mediante l'adozione di un fondino grigio che contraddistingue quest'ultimo, permettendone un'identificazione immediata nel riquadro della *varia lectio* (cfr. *Introduzione*, in *Canti*, Gavazzeni, I, p. XLIII).

Con questa soluzione ecdotica – di cui si può vedere qui direttamente uno *specimen* con l'edizione del *Quaderno napoletano* degli *Idilli* (cfr. *supra*, CAP. 9, pp. 162-83) – si è cercato di rispettare la fenomenologia dei manoscritti leopardiani e contemporaneamente di adattare la loro rappresentazione alle esigenze dello studioso. È infatti proprio in questi legami tra il testo, l'apparato e la *varia lectio* nelle tre componenti (varianti, note di certificazione linguistica e autocommenti) che si racchiudono le «implicazioni leopardiane». Viene allora naturale riconsiderare lo statuto delle varianti alternative, che nei manoscritti di Leopardi, in particolare in

quelli dei canti pisano-recanatesi, non si pongono in posizione sussidiaria rispetto al testo, ma finiscono per invadere lo spazio grafico del verso, dialogare con esso, relegare la lezione a testo a variante superata, promuovere a testo quella alternativa, mediante un gioco – solo apparentemente semplice – di parentesi tonde e quadre. Gioco che Moroncini aveva creduto di riportare a una distinzione sistematica (tra parentesi quadre che racchiuderebbero varianti “preferite” rispetto a quelle racchiuse tra tonde), e che invece, a una più attenta analisi dei meccanismi correttori, si rivela più complesso¹⁰ e ha richiesto una formalizzazione particolare¹¹ che rendesse evidente la doppia natura di queste varianti, a cavallo fra testo, varianti alternative e varianti genetiche¹².

Da queste osservazioni discende che, nonostante i manoscritti leopardiani siano belle copie e quindi appartenenti a un momento successivo la genesi del testo, essi tuttavia vengono trattati dall'autore come se fossero prime stesure, poiché il testo su di essi esemplato non è considerato definitivo, ma in continua evoluzione, in uno stato di continua «approssimazione al valore»¹³ che permette al poeta di recuperare, anche tardivamente, varianti depositate sul manoscritto tempo addietro (molte risalenti a un ventennio prima) e farle interagire con il nuovo testo, fin negli ultimi stadi dei *Canti* napoletani: la “Starita corretta” (N35c). E la riprova più evidente di questa vitalità delle carte leopardiane è la loro collocazione: non a Recanati, insieme alle carte del poeta consegnate ormai alla preistoria delle varie stagioni leopardiane (erudita, filologica, e anche della poesia giovanile), ma a Napoli, insieme a lui, a testimonianza di un lavoro continuo sul testo che è anche – come scrisse De Robertis (1978, p. xxxiv) – la «sincronizzazione all'ultima stagione delle stagioni precedenti» e che è la ragione profonda dell'unità e della coerenza di un organismo così complesso, ma anche così straordinariamente compatto, come i *Canti*.

Manoscritti e metodi manzoniani

Proprio in conseguenza di una radicale diversità di atteggiamento poetico (o forse a causa di questo), per Manzoni il trattamento dei propri autografi segue linee opposte a quelle individuate per Leopardi. Se, infatti, Leopardi tratta le belle copie come prime stesure, Manzoni fa il contrario, lavorando sulle prime stesure e imponendo ad esse – naturalmente finché può, dal

punto di vista compositivo e linguistico – la definitività delle belle copie, di un testo stabilito in una forma che egli desidera fortemente (anche se non riesce a ottenerla) definitiva. E con la differenza che di “bello” i manoscritti manzoniani hanno solo il nome, perché si tratta di veri e propri rompicapi grafici in cui, all’interno del gruppo di lavoro sull’edizione del *Fermo e Lucia*, ci domandavamo spesso come avesse fatto a orientarsi così bene l’ancora anonimo estensore della “copia per la censura”. L’affermazione – di fronte a un testo da sempre definito *in fieri* come il *Fermo e Lucia*, e da ultimo pubblicato in edizione critica con una fascia di lezioni dubbie che rivoluzionano gli stessi criteri della filologia, tenuta, per deontologia professionale, a dare “un testo” (ma, come vedremo, si tratta di una fascia dubbia per i curatori, non certo per l’autore...) – sembrerebbe paradossale, e richiede pertanto un’illustrazione più dettagliata degli autografi manzoniani e del metodo di lavoro dell’autore.

Sappiamo per certo, ormai, che i primi materiali che si sono conservati presso la Biblioteca nazionale braidense, e che ci testimoniano la complessa genesi del *Fermo e Lucia*, non sono belle copie ma prime stesure del romanzo. Ne è stata una riprova, durante il lavoro di edizione critica, anche l’assenza di quegli errori da copista che permettono (se non convincesse a sufficienza la *facies* dei manoscritti) di riconoscere invece negli autografi leopardiani delle belle copie. Sono quindi prime stesure, che testimoniano la reale genesi del testo, dalla prima idea, che è appena un abbozzo di frase, un tentativo sintattico, «mozziconi di parole» (come avevano definito Barbi e Ghisalberti i materiali dell’apparato Lesca), fino alla frase compiuta. E nel dire “frase compiuta” non intendo dire “definitiva”, il che snaturerebbe tutto il lavoro manzoniano, ma “provvisoriamente valida”, ritenuta conclusa in quel particolare momento della stesura. Se il testo rimane incompiuto, lo è per ragioni soggettive contingenti (mancanza di documentazione, come nel caso delle gride) o oggettive e materiali (è caduta una parte di testo che non possiamo recuperare). La volontà, la strenua battaglia per giungere a un testo definitivo, traspare da ogni pagina, nonostante le correzioni genetiche immediate (che testimoniano la difficoltà di arrivare a una prima formulazione del discorso) e quelle tardive (che ci raccontano la straordinaria avventura di uno scrittore “alla ricerca della lingua”)¹⁴.

Da questo punto di vista i manoscritti di Leopardi e Manzoni sono uno specchio fedele di due atteggiamenti opposti: a una poetica dell’indefinito e del vago, riflesso di una poesia che deve illudere il falso, Manzoni contrappone una poetica del definito, del reale, riflesso di una letteratura che

deve avere per oggetto il “vero”. Ma qual è il metodo di lavoro di Manzoni? E quali ricadute ha sulla formalizzazione delle sue correzioni?

Tra i due poli possibili di lavoro sul testo, in specie del testo in prosa, il primo, molto comune, che si basa sull’incremento progressivo di una lezione base su cui si innestano correzioni e varianti, per lo più in direzione di un ampliamento (metodo che annovera seguaci anche linguisticamente antitetici come Bembo e Gadda), e il secondo, più vicino alla michelangiolesca “arte del levare”, che riduce progressivamente un testo inizialmente ipertrofico alla sua essenzialità (metodo ariostesco per eccellenza) (Contini, 1982b, p. 238), Manzoni si situa in una posizione intermedia, ben riconosciuta da Isella (2009) come una progressiva «messa a fuoco» dell’oggetto rappresentato mediante un’individuazione sempre più precisa dei particolari. Non, quindi, un’evoluzione per progressive “aggiunte”, ma per precisazione, focalizzazione del dettaglio.

Quali sono le conseguenze di questo modo di lavorare sui testi sul metodo di rappresentazione delle loro correzioni? Vediamole in progressione, seguendo il triplice filtro testuale che abbiamo analizzato anche per Leopardi.

a) *Apparato*. Per quantità e qualità delle correzioni è necessario adottare un apparato diacronico (nel caso del *Fermo e Lucia*, in cui si è scelto di dare a testo l’ultima lezione ricostruibile dal manoscritto, un *apparato genetico*) che dia conto delle diverse fasi di costituzione del testo. Un apparato che rappresenti nel modo più chiaro possibile le varie fasi in cui sono articolate le correzioni (e non già la loro parcellizzazione, più semplice da rappresentare, ma disarticolata con l’organismo complessivo), e le loro divaricazioni interne. Si veda, a confronto con quelle di Lesca e Ghisalberti, la formalizzazione delle correzioni della prima, celebre pagina del *Fermo e Lucia* e si noti, in particolare, l’ampiezza della proposizione di riferimento nel testo finale – soprattutto la porzione di 1b-c/2: “rende ... fluviale” – in rapporto alla frammentazione degli apparati delle edizioni precedenti (si cita da Manzoni, 2006, pp. 29-30):

1a

Cap. I

Il Curato di...

Quel ramo del lago di Como d’onde esce l’Adda e che giace fra due catene non interrotte di monti da settentrione a mezzogiorno, dopo aver formati varj seni e per così dire piccioli golfi d’ineguale grandezza, si viene tutto ad un tratto a restringere; | 1b ivi il fluttuamento delle onde si cangia in un corso diretto e continuato di

modo che dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume. Il ponte che in quel luogo congiunge le due rive, rende ancor più sensibile all'occhio ed all'orecchio questa trasformazione = | 1c poichè gli argini perpendicolari che lo fiancheggiano, non lasciano venir le onde a battere sulla riva ma le avviano rapide sotto gli archi; e presso a quegli argini uno può quasi sentire il doppio e diverso rumore dell'acqua, la quale qui viene a rompersi in piccioli cavalloni sull'arena, e a pochi passi tagliata dalle pile di macigno scorre sotto gli archi con uno strepito per così dire fluviale.

1a Quel ramo ... Adda] *prima* 'Quel ramo del lago di Como che donde esce l'Adda 'Alla estremità del ramo 'Sulla riva meridionale del ramo del Lario Lario che 1a-b/1 viene ... fiume.] 'ristringe alla fine 'viene alla fine a restringer per tal modo che 'ristringe 'viene tutto ad un tratto a restringere per tal modo, e riavvicina le sue ri<viere> due riviere a segno che si può 'dire (di-*su* da) che a quel punto il lago cessi e il fiume cominci. ^b(*sps.*) fissare i<l> | 1b si può manifesta<mente> 'viene tutto ad un tratto a restringere | 1b e a cambiare l'ondeggiamento il fluttuamento vario delle onde in un corso diretto e seguito che diretto e continuato 'di modo (*agg.*) che si può dalla riva si può per dir così segnare il punto dove il lago divien fiume. → T

1b 2 congiunge] *prima* l< > 1b-c/2 rende ... fluviale.] 'e che aumenta il corso e il rumore fluviale 'dell'acqua (*risor.*), dell'acqua, e le da per così (c-*su* d) un rumore per così dire fluviale compisce all'occhio rende ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione. → 'gli argini che non lasciano battere perpendicolari (*ins.*) che non lasciano venir (v-*su* le) le onde a battere sulla riva ma le costringono in un letto, e le fanno correre sotto gli archi con uno strepito per così dire assolutamente fluviale, rendono ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione. rendono ancor più sensibile all'occhio questa subita trasformazione → 'rende ancor più sensibile all'occhio 'ed all' ed alla fantasia (*ins.*) questa subita trasformazione. 'rende ancor più sensibile all'occhio ed all'orecchio questa trasformazione poichè gli argini non lasciano perpendicolari che lo fiancheggiano non perm<ettono> lasciano | 1c venir le onde a (*ins.*) battere sulla riva ma le avviano rapide (r-*su* c) sotto gli archi; 'e l'uo<mo> ^be chi 'e l'uomo seduto presso ^de stando presso gli argini 'e dove e presso a quegli argini l'uno può sentire il doppio e diverso rumore dell'acqua, e dove ella viene a rompersi in onde sull piccioli cavalloni sull'arena, e dove scorre travolta dai piloni di macigno scorre sotto gli archi con uno strepito per così dire fluviale. → T {poichè ... lasciano] *la lez. in rigo su f.* 1b è sostituita da lez. identica dopo una serie di tentativi tutti as. sulla col. sx del f. 1c: 'poichè cessano le rive 'poichè gli argini perpendicolari che lo fiancheggiano non lasciano (*segue venir<r> cass. per riutilizzo della lez. in rigo*) 'poichè ivi cessano le rive 'poichè gli argini perpendicolari che lo fiancheggiano non lasciano 'poichè invece di battere sovra ⁶T (*segue venir cass. per riutilizzo della lez. in rigo*) quasi] *ins.*).

Come si può vedere, il risultato presenta l'organica ricostruzione di tutte le intricate componenti testuali di un processo, laddove gli apparati precedenti di Lesca e Ghisalberti davano solo alcuni selezionati elementi del medesimo processo, separati fra loro.

b) *Varianti alternative.* Il considerare i propri testi compiuti (o meglio: tendenti a una forma definitiva) ha come conseguenza una forte riduzione delle

varianti alternative, che testimoniano una momentanea incertezza terminologica o stilistica, ma che si situano canonicamente ai margini del testo, in posizione sussidiaria, e vengono rappresentate a piè di pagina, nello stesso corpo del testo, richiamate nel testo da esponenti di tipo alfabetico. Un discorso a parte va fatto per le *varianti dubbie*, che figurano nell'apparato Isella precedute da una freccia bicuspidale, a documentazione della possibilità di appartenere all'ultima fase di revisione della "Prima minuta", ovvero del *Fermo e Lucia*, oppure alla prima revisione della "Seconda minuta", ovvero degli *Sposi promessi* (ivi, p. XII: *Norme per la lettura*, par. 2.1). Non si tratta infatti di varianti dubbie per l'autore (ché altrimenti sarebbero varianti alternative), ma di luoghi in cui l'analisi del manoscritto non permette di attribuire il testo a una fase piuttosto che all'altra e i curatori, diversamente da Ghisalberti, che preferiva divinare le volontà manzoniane per una sorta di sovrapposizione di identità piuttosto che lasciare un luogo dubbio del testo, hanno dichiarato in questo modo il punto estremo delle loro discussioni, dei loro dubbi, affidando ai linguisti e agli studiosi futuri la soluzione di ciò che, allo stato attuale delle ricerche, non poteva e non può essere deciso.

c) *Postille*. Anche le postille – intese come autocommenti d'autore – sono ridotte al minimo, e soprattutto non sono costituite da materiale eterogeneo, come nel caso di Leopardi, perché il confronto con la tradizione letteraria è svolto da Manzoni fuori del testo, sia spazialmente sia temporalmente: le *Postille alla Crusca*, i postillati di lingua, il libro stesso sulla lingua, non invadono quasi mai la pagina del testo, così come sono distinti anche i loro tempi di realizzazione (Raboni, 2008). Altro discorso vale per le postille di Fauriel e Visconti, che costellano variamente il testo, e che sono rappresentate a parte, nella sezione loro dedicata. Un indizio, anche questo, del differente metodo di lavoro dei due autori: l'uno chiuso nello splendido, silenzioso isolamento della biblioteca paterna, l'altro immerso nel vociare degli amici che frequentavano la "Sala rossa".

Due metodi, due ecdotiche, due critiche

Le due fenomenologie degli autografi che ho messo a confronto condividono questa nuova stagione della filologia d'autore, una filologia per "fasi" in cui non è più tanto importante la posizione topografica della variante, se a tale posizione non corrisponde un dato diacronico, ma il rapporto di una variante con la precedente, l'identificazione di una fase e la sua posi-

zione nella catena delle varianti. Ciò che segue la parentesi quadra è quindi direttamente confrontabile con ciò che la precede, ovvero il testo definitivo. Questo semplice accorgimento ha però una ricaduta fondamentale nel rapporto tra filologia d'autore e critica delle varianti.

Per vedere perché dobbiamo fare un passo indietro e tornare alla famosa e dibattuta distinzione – esposta da Contini nell'articolo del 1937 su *Come lavorava l'Ariosto* Contini (1982a) – tra varianti *instaurative* («i rapporti dell'essere al non essere poetico», ivi, p. 234) e *sostitutive* (che portano alla «rinuncia a elementi frammentariamente validi per altri organicamente validi, l'espunzione di quelli e l'inserzione di questi», *ibid.*), all'eliminazione delle prime, e alla fondazione della “critica delle varianti” sulle seconde. Su questa distinzione Contini torna, dieci anni più tardi, nella polemica con Nullo Minissi pubblicata nella *Critica degli scartafacci*, precisando l'irriducibilità delle reciproche posizioni: «le correzioni che io ho chiamato sostitutive per il Minissi non sono vere correzioni. Si tratta» – e qui sta per Contini il «brillante ghirigoro dialettico» del fedele crociano – «di nuova poesia (la variante correggente) che usufruisce per sua materia altra poesia (la variante corretta)», tanto da concludere che «tutta la poesia d'ispirazione letteraria è una perpetua correzione» (ivi, p. 27). Se quindi, per Minissi, le *sostitutive* non sono vere correzioni ma raffronti tra due oggetti già poetici, le vere correzioni sono quelle *instaurative*, poiché conducono dalla «non poesia» alla «poesia», ma su queste non è possibile esercitare alcun ragionamento critico, da cui la sostanziale infondatezza della corrente critica denominata «pedagogica». Quanto a ortodossia crociana, il ragionamento non fa una piega, ma nel saggio su *La critica degli scartafacci* (che Minissi non doveva avere letto, ma ricavato da quello di De Robertis), Contini aveva postulato l'esatto contrario, ovvero la possibilità di costruire un'analisi critica sulle correzioni *sostitutive* e non sulle *instaurative*, proprio per non «proporre un nuovo canone metodologico» e, anzi, per ribadire «un aspetto dello stesso metodo [crociano] pedagogicamente differenziato» (ivi, p. 15) (questo il passaggio del testo da cui Minissi aveva ricavato la definizione di critica «pedagogica»).

Che il piano del discorso continiano fosse quello del “valore” nell'accezione crociana, e non quello della “materialità” della correzione l'ha ben spiegato Isella (2009, pp. 12-3), dopo che le varianti *instaurative* e quelle *sostitutive* erano state erroneamente identificate con varianti «genetiche» (le *instaurative*) ed «evolutive» (le *sostitutive*)¹⁵. Bisogna ricordare, tuttavia, che se è vero che Contini utilizza i termini in accezione idealisti-

co-crociana e non filologico-testuale, è anche vero che la distinzione tra le due categorie di varianti non poteva prescindere dalla loro accezione corrente: varianti *instaurative*, a indicare le porzioni di testo introdotte *ex novo*, varianti *sostitutive* per le correzioni da un testo a un altro testo. Accezione adottata, tra l'altro, nella medesima edizione critica dei *Frammenti ariosteschi*, dove il parco, ma acuto esercizio di lettura di Santorre Debenedetti (2010) si era svolto prevalentemente sulle prime, rintracciando nelle varianti instaurative, come aveva sottolineato lo stesso Contini (1982b, p. 234) nella sua recensione, l'«approssimazione al fantasma e la sua definizione». Accezione, infine, che persiste nella *vulgata* degli studi letterari, storico-filologici, nonché filosofici, venendo progressivamente a perdersi l'originaria accezione idealistica continiana¹⁶.

Sulle conseguenze critiche di una sopravvalutazione delle varianti sostitutive, dovuta alla volontà di trovare «una spiegazione autosufficiente del processo elaborativo», è intervenuto, più di una ventina di anni fa, Fabio Finotti (1994), riconoscendo alcuni limiti a una critica che appuntasse l'attenzione sulle varianti relative alla «storia e forma dell'espressione» piuttosto che a quelle relative alla «storia e forma del contenuto». Ne discendeva – nella lettura di Finotti – un'interpretazione circoscritta agli aspetti linguistico-formali del testo (ivi, p. 29). Elementi all'origine di quel «meccanicismo» nell'analisi continiana, recentemente riconosciuto anche da un profondo conoscitore della poesia leopardiana come Emilio Peruzzi (1997, pp. 156-63). Credo, tuttavia, che la svalutazione da parte di Contini delle varianti instaurative, oltre a essere la declinazione ecdotica di ciò che poteva non cozzare contro la critica crociana (che rimanda a una cultura, ora così lontana, dove davvero non si poteva essere “anticrociani” ma solo “*post* crociani”)¹⁷, sia stata anche la naturale conseguenza della mancanza di un loro adeguato sistema di rappresentazione, tanto da provocare, come bene aveva messo in rilievo Isella nella relazione tenuta nel 1990 a Pavia nel Convegno su Contini, quel «certo qual distacco, quasi una disinvoltata sprezzatura verso l'ineccepibilità scientifica degli strumenti a sua disposizione» (Isella, 2009, p. 226). Un atteggiamento che ribalta da solo quell'accusa di formalismo prima ricordata, dal momento che la critica delle varianti viene esercitata anche e proprio su edizioni «non elaborate da filologi, accolte con proteste persino da lettori di scarso commercio con la filologia, come quella del Jean Santeuil» (ivi, p. 227) in una prospettiva di più ampio respiro culturale, che attraverso l'analisi dei fenomeni formali giunge al cuore dei contenuti poetici del testo.

Ma quali edizioni critiche erano a disposizione, nel 1937, all'atto di fondazione della critica delle varianti? Accanto al "capolavoro filologico" di Debenedetti⁸, i principali modelli di rappresentazione delle varianti d'autore erano l'edizione Moroncini dei *Canti* e l'edizione Lesca degli *Sposi promessi* (Lesca, 1915-16)¹⁹.

In entrambi i casi (anche se più macroscopicamente per il testo manzoniano, per i motivi che abbiamo detto sopra) quello fornito non era un apparato *diacronico* (apparato di fasi cronologicamente distinte), né un apparato *sistemico* (apparato regolato sulla confrontabilità fra testo definitivo e variante, sull'autonomia sintattica della variante rappresentata), ma un apparato *sincronico* (ovvero fotografico), volto a riprodurre tipograficamente la fisicità delle correzioni sulla pagina, e un apparato *frammentario*, dove le varianti venivano rappresentate separatamente le une dalle altre, anche se legate fra loro nel "sistema" testo (ma di questi "legami" l'apparato non dava alcuna spiegazione). Un apparato, infine, che non permetteva una valutazione funzionale delle varianti *instaurative*, declassate quindi, necessariamente, a puri «dirozzamenti dell'espressione» (categoria a cui Croce aveva ricondotto tutte le varianti), ma solo di quelle *sostitutive*, di più semplice rappresentazione e formalizzazione ecdotica. Nello scorporare dal lavoro del critico le varianti *instaurative*, Contini segnava tuttavia i binari su cui si sarebbe mossa la critica delle varianti: una critica di varianti *sostitutive*, esercitarsi – non a caso – sugli apparati che meglio lo consentivano, come quello di Moroncini dei *Canti* che, da questo punto di vista, era strettamente funzionale, caratterizzandosi anche per uno sforzo-intervento di razionalizzazione del testo²⁰.

Ma veniamo all'oggi. La nuova fisionomia dell'apparato del *Fermo e Lucia* (Manzoni, 2006) e dei *Canti* (Canti, Gavazzeni) – questa volta in sinergia e non in opposizione l'un l'altro –, un apparato non fotografico, ma *interpretativo*, non sincronico, ma *diacronico*, non di topografie, ma *di fasi*, e soprattutto un apparato *sistemico*, ovverossia, come si è detto, un apparato in cui le varianti non siano frammentate, ma accorpate per unità logico-sintattiche, come gli esempi qui proposti hanno mostrato, ha come conseguenza immediata la possibilità di includere nello studio della genesi dei testi anche le varianti *instaurative*, fino a oggi sottratte all'analisi critica perché non rappresentate adeguatamente in un processo diacronico.

Tali varianti vengono a costituire ora uno straordinario materiale di indagine per gli studiosi; un materiale che potrà costituire la base di partenza di una rinnovata "critica delle varianti"²¹ che prosegua, sulle linee di quel-

la continiana, ma più vaccinata dalle derive del filologismo variantistico²², la feconda prospettiva di una visione dinamica dei testi, intesi come “atti”, organismi in evoluzione, e non come “dati”, oggetti statici; riflesso di una concezione dell’opera d’arte come «processo storico» e non come «intuizione lirica». Opera di «direzioni», non di «contorni fissi» (Contini, 1982b, pp. 12-3).

Che il superamento della prospettiva continiana, in uno dei metodi più vitali dell’attuale critica letteraria italiana (e non solo italiana), sia affidato alle edizioni di due allievi, in senso lato, di Contini mi sembra il lascito più fecondo del suo insegnamento²³.

Alla fine dei *Canti*

La sezione dell'edizione napoletana dei *Canti* cosiddetta "Starita", pubblicata da Leopardi nel 1835 (N35) denominata *Frammenti* non ha avuto un'approfondita attenzione critica, nonostante l'indubbio interesse dato dalla posizione cronologica liminare nella produzione leopardiana e dall'eccezionalità della stampa, corretta da ultimo con l'inserzione della *Ginestra* e del *Tramonto della luna* in un'edizione *ne varietur* (la cosiddetta "Starita corretta": N35c), che si è imposta in forma esclusiva nella tradizione dei *Canti*.

Credo che questa scarsa attenzione sia stata determinata da due fattori: il primo, che potremmo disporre su un asse sincronico, legato alla percezione cognitiva del testo e alla correlazione fra attenzione e interferenze di valore; il secondo, su un asse storico, dipendente dalla trasmissione editoriale dei *Canti* dopo la Starita da fattori, non meno importanti, legati alla materialità del testo e alle sue conseguenze in campo filologico e critico. Vorrei approfondire questi due aspetti, proponendo poi una possibile interpretazione della sezione dei *Frammenti*.

È acquisizione comune della psicologia cognitiva, dopo gli studi di James (1890) e di Shallice (1988)¹, che un fenomeno, una volta che sia interessato da una situazione eccezionale – che potremmo definire un'interferenza di valore – non venga percepito in modo identico, perché l'elemento eccezionale funge da attivatore di un'attenzione volontaria grazie all'effetto straniante. Il fenomeno eccezionale sollecita infatti la reazione a una situazione di "pericolo", che innesca un principio di difesa del sé, dell'esistente, e che riporta l'osservatore a un'attenzione passiva sul fenomeno stesso.

Credo che questo fenomeno spieghi uno dei motivi per cui l'interpretazione dei *Canti* non abbia mai preso in esame la reale struttura dell'edizione del 1835, ma sia stata condizionata da un fenomeno di interferenza

di valore. L'attenzione sull'esemplare Starita è stata per così dire inficiata dall'attenzione *volontaria* sollecitata dalle correzioni manoscritte al testo nella Starita corretta, tanto da relegare la prima a un'attenzione *passiva* piuttosto che *volontaria*. Nel momento in cui si pensa all'ultima edizione dei *Canti* di Leopardi, e viene dedicata a questo testo un'attenzione volontaria, non ci si riferisce alla stampa del 1835, e non si riflette quindi su quell'esemplare tipografico e sulla progettualità autoriale che l'ha realizzato, ma sulla sua variante più prestigiosa, più eclatante e che ha lasciato un solco più profondo nella memoria di qualsiasi lettore fino all'abituazione del soggetto allo stimolo monotono cui deve prestare attenzione: la Starita corretta.

Le differenze macroscopiche tra i due esemplari sono costituite dal valore eccezionale dell'esemplare della Starita corretta, eccezionale sia per la *biografia* di Leopardi, perché copia di lavoro corretta dal poeta sul letto di morte, recante varianti in parte autografe e in parte apografe di Ranieri, sia per la *poesia* di Leopardi, aumentando il canone dei componimenti di due eccezionali unità: *La ginestra*, che si potrebbe definire la vetta più alta dal punto di vista del linguaggio *pellegrino*, e *Il tramonto della luna*, che per contrasto potremmo definire la vetta dal punto di vista del linguaggio *vago*, una dicotomia che chiude il cerchio così come l'aveva iniziato, con quella partita doppia *pellegrino-vago* che si era giocata prima sui manoscritti leopardiani – tra il quaderno napoletano degli *Idilli* e il manoscritto delle *Annotazioni* –, poi nelle edizioni a stampa, tra le *Canzoni* del 1824 (che sanciscono la consacrazione del linguaggio pellegrino nel momento stesso in cui Leopardi – dopo il viaggio a Roma – ne dichiara il fallimento, ripubblicando nel “Nuovo Ricoglitore” del 1825 le sole *Annotazioni*, sprovviste di testo, e l'unico testo, *Alla sua Donna*, non provvisto di *Annotazioni*) e i *Versi* pubblicati a Bologna nel 1826 (che rappresentano la certificazione del linguaggio *vago* degli *Idilli*, rimasti nei cassetti di Recanati dal 1819 al 1821, fatto emergere da quella stratigrafia proprio sulle stesse pagine del “Nuovo Ricoglitore”, tra il 1825 e il 1826, come in un passaggio di testimone tra *Canzoni* e *Versi*).

Il secondo fattore si pone invece sull'asse diacronico, e coinvolge la trasmissione del testo, la sua ricezione filologica e critica. I due componimenti nuovi, infatti, spostano il baricentro del libro dei *Canti* a favore della Starita corretta, provocando un terremoto ecdotico, come ha bene messo in luce Dondero (1998, p. 80): «La “Starita corretta” rappresenta dunque l'ultima volontà dell'autore, salvo alcuni casi in cui essa (una bozza non de-

finitiva) presenta discordanze tipografiche rispetto alla versione stampata [per cui Dondero rinvia alle osservazioni di De Robertis, 1987] e salvo, naturalmente, i due ultimi canti, *Il tramonto della luna* e *La ginestra*, composti nel 1836-1837». Terremoto, perché, grazie anche al fatto che «nei processi compositori leopardiani il momento della stampa, fondamentale, pure non si identifica automaticamente con il momento di arrivo, ma anzi diventa occasione di riscrittura, di perfezionamento» (Dondero, 1998, p. 80), si è finito per accettare come filologicamente corretto ciò che non si accetta per nessun altro autore, ovvero – spostando ai manoscritti una definizione di De Robertis (*Canti*, De Robertis, I, p. XXI) – l'«imponenza»¹ del testimone manoscritto piuttosto che quella della stampa. La Starita corretta ha preso il posto, in tutte le riedizioni successive, della Starita, sostituendosi ad essa e facendo perdere di vista le ragioni critiche di quella che, a tutti gli effetti, costituiva l'ultima volontà a stampa dell'autore.

Il “caso Starita” ci porta a considerare come la materialità del testo incida sulla sua interpretazione e ci spinge ad appuntare l'attenzione proprio sulla stampa del 1835, riportando la Starita alla sua identità originaria, al libro progettato e voluto da Leopardi prima che diventasse quell'oggetto particolare che conosciamo: stampa nobilitata e assunta a rango di manoscritto. Rispetto ai numerosi contributi critici sulla rottura dell'equilibrio dei *Canti* procurata dall'inserzione delle due unità citate, pochissime sono state le osservazioni sulle caratteristiche del libro dei *Canti*, e in particolare su quella che mi pare la novità più consistente: la sua bipartizione.

L'immagine riprodotta in *Appendice* (FIG. 10) presenta chiaramente, attraverso quella radiografia del testo costituita dall'indice, la vera anomalia, la sua individualità antecedente la rivoluzione provocata dall'inserzione del binomio *Ginestra-Tramonto della luna*, determinata dalla bipartizione delle due sezioni *Canti e Frammenti*, che hanno – e ciò non accade senza una significato, data l'attenzione maniacale rivolta da Leopardi alla *mise en page*, alla correzione delle bozze, alla conservazione o alla correzione di fenomeni interpuntivi e grafici – la medesima posizione tipografica, lo stesso peso specifico.

Da questa bipartizione si costruisce la rottura leopardiana del canone ottocentesco e si inaugura la stagione del frammentismo, con quali conseguenze sulla storia della poesia italiana è facile immaginare. La sezione dei *Frammenti*, che costituisce una novità rispetto ai *Canti* del 1831, infatti, non è un' *Appendice* posta in posizione sussidiaria³, la propaggine di un organismo autonomo e maniacalmente costruito, bensì una sezione di egua-

le importanza, una zona del testo a cui Leopardi conferisce eguale valore rispetto ai *Canti*, valore rafforzato dal fatto che, prima ancora che inaugurata da un titolo semanticamente debole, la sezione è numericamente inferiore: 5 su 34, un settimo circa del libro. Questa bipartizione rappresenta quindi una decisione autoriale che si riflette, come vedremo, su tutto il volume, ne condiziona l'interpretazione, e fornisce alcune importanti indicazioni di poetica.

Seguendo quindi le precise indicazioni di Leopardi fornite dall'indice, ripartendo dai *Frammenti*, si potrà e credo si dovrà rileggere un elemento non secondario della poetica dei *Canti*. Ciò è tanto più necessario quanto più viene immediatamente occultato nell'edizione successiva alla Starita corretta: l'edizione Le Monnier del 1845, curata in *articulo mortis* da Ranieri, in cui questa posizione paritetica tra *Canti* e *Frammenti* non viene recepita, con una forte reinterpretazione della struttura del testo. Nell'indice della Le Monnier, infatti, compare solo *CANTI* e il titolo, dal momento che l'edizione fa parte della raccolta delle *Opere* dell'autore, si riferisce alle *Opere*, al "volume" dei *Canti*, non alla "sezione" *Canti* nel volume omonimo, mentre il titolo, *FRAMMENTI*, non contraddistingue più una sezione parallela e paritetica ai *CANTI*, ma viene reso tipograficamente con lo stesso corpo e carattere tipografico degli altri titoli, al pari di *All'Italia*, dell'*Infinito* e del testo che lo precede: *La ginestra*. Non più quindi una sezione, ma un titolo. Non più *Canti* = *Frammenti*, ma *Frammenti* = singoli componimenti, tanto che i compositori sono costretti a dover utilizzare un altro carattere e un corpo tipografico, piccolissimo, per i titoli dei frammenti stessi, che invece, nella Starita, avevano lo stesso carattere e corpo tipografico degli altri titoli, perché a quelli, nonostante l'esiguità della sezione e nonostante i primi tre – XXXV, XXXVI, XXXVII – fossero anepigrafi e gli ultimi due – XXXIX e XL – anomali (le traduzioni *Dal greco di Simonide* e *Dello stesso*), venivano equiparati.

Che questo aspetto, nuovo e foriero di sviluppi sulla poetica del Novecento, non venisse riconosciuto e fosse anzi occultato, riportando il libro dei *Canti* a una più normale, ortodossa e ovvia struttura, non deve stupire: l'edizione Le Monnier dichiara sin dal controfrontespizio le sue intenzioni celebrative e monumentalizzanti; vi si riproduce, come fosse lapide testamentaria, il profilo affilato del poeta sul letto di morte, il *rictus* cadaverico di una volontà annichilita nella sostanza, perché affidata alle premure filologiche del curatore testamentario (con le polemiche che ne sarebbero seguite). Se la Starita corretta rappresenta l'ultima volontà dell'autore, af-

fidata alle correzioni manoscritte di un morente, la Le Monnier del 1845 può ben dirsi l'“ultima volontà del curatore”⁴, che, come spesso ogni ultima volontà, si istituisce quale modello ecdotico per le edizioni successive, che verranno a replicare la volontà del curatore, annullando la bipartizione, eliminando la sezione *Frammenti* e appiattendola a livello di semplice titolo di componimento. Ciò valga anche a sottolineare quanto possa essere proficuo uno studio degli aspetti tipografici e materiali del testo e, ovviamente, del paratesto.

Credo che la bipartizione del libro dei *Canti* in *Canti* e *Frammenti* sia un'operazione d'autore studiata e di notevole importanza e valga qualche osservazione più approfondita. Sarebbe ben strano che all'assetto del libro di una vita Leopardi non avesse riservato la medesima attenzione dedicata alle altre stazioni del percorso, e che la sua struttura non fosse meno importante dei suoi contenuti. La sezione *Frammenti*, quindi, merita un'osservazione più diretta e qualche considerazione critica.

Si tratta di cinque testi, come noto: tre anepigrafi, ma d'autore, due provvisti di titolo, ma non d'autore. Nessuno dei primi tre è un testo nuovo, ma costituisce il recupero integrale o parziale di testi antichi; gli altri due sono invece traduzioni, molto rielaborate, da due frammenti di Simonide. Per queste differenze fra testi e traduzioni può essere utile analizzare inizialmente i primi tre frammenti leopardiani e in un secondo momento le due traduzioni dai frammenti di Simonide.

Vediamoli analiticamente. Indicheremo anche la data della composizione e il testo di cui sono “frammenti”:

xxxvii [Odi Melisso]

1819 *Il sogno* → *Lo spavento notturno*

xxxviii [Io qui vagando al limitare intorno]

1817 *Elegia* II

xxxix [Spento il diurno raggio in Occidente]

1816 *Appressamento della morte*

Il primo testo, frammento xxxv (questa la sua posizione nella Starita del 1835, diventerà poi il xxxvii con l'inserzione dei due nuovi componimenti nella Starita corretta) è un “frammento” solo relativamente al progetto degli *Idilli*, perché in realtà è un testo compiuto: l'Idillio originariamente titolato *Il sogno*, poi rinominato *Lo spavento notturno*, dopo l'ingresso nella compagine dei testi di un altro componimento intitolato *Il sogno*, pubblicato nel 1825 nel “Nuovo Ricoglitore” entro la serie degli *Idilli*, poi nei *Versi* del 1826, sempre con il titolo dato in rivista: *Lo spavento notturno*.

Non ci soffermeremo sulle ragioni – già ampiamente trattate dalla critica (cfr. almeno Peruzzi, 1979; Santagata, 2000a) – di questa separazione rispetto agli altri più celebri idilli, basti osservare che di tutti gli Idilli del quaderno napoletano, *Odi Melisso* conserva maggiormente il carattere “antico” e classico (virgiliano e bucolico) nella struttura dialogica, nell’ambientazione naturale, nella dicotomia tra voce della ragione (Melisso) e potenza dell’immaginazione (Alceta), entrambi espressioni di una polarizzata voce d’autore, che aveva elencato tra i temi poetici proprio l’argomento della poesia: «Luna caduta secondo il mio sogno» (*Canti e prose scelte*, Flora, I, p. 377).

Il secondo, frammento XXXVI (XXXVIII nella Starita corretta), «Io qui vagando al limitare intorno», recupera 15 endecasillabi in terza rima, ovvero i vv. 40-54, dall’*Elegia* II, confluita integralmente nei *Versi* del 1826, che sviluppavano in chiave preromantica i temi di quella poesia sentimentale piuttosto teorizzata che sperimentata (almeno prima dei canti pisano-recanatesi): l’«Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni ec. E infine rimettendosi la calma e spuntando il sole e tornando gli uccelli al canto [...] si lagna che tutto si riposa e calma fuorché il suo cuore» (*Canti e prose scelte*, Flora, I, p. 382), rinnovando l’infinita nostalgia per quel tempo del *Primo amore* (titolo dell’*Elegia* I) che aveva tradotto in poesia il referto scientifico del proprio primo innamoramento⁵.

Chiude il trittico il frammento XXXVII (XXXIX nella Starita corretta), «Spento il diurno raggio in occidente», 76 endecasillabi in terza rima che rielaborano largamente la prima parte della cantica *Appressamento della morte*⁶, «scritta in undici giorni tutta senza interruzione e nel giorno in cui la terminai, cominciai a copiarla che feci in due altri giorni. Tutto nel Novembre e Dicembre del 1816» (*Osservazioni alla Cantica*, in *Canti*, Gavazzeni, 3, pp. 27-102).

Perché Leopardi sceglie proprio questi testi, in posizione paritetica rispetto ai *Canti*?

Credo che una spiegazione possa venire considerando i *Frammenti* nel loro insieme e non, come è stato fatto finora, singolarmente, trovando per ciascuno una motivazione, purtuttavia valida, ma che non ne coglie gli elementi comuni, elementi che sono di carattere tipologico e autobiografico. Una spiegazione può venire riconsiderando l’intera esperienza poetica

leopardiana, riavvolgendo a ritroso il filo dei libri di poesie, dalla *Starita* ai *Canti* del 1831, ai *Versi* del 1826, alle *Canzoni* del 1824.

Se Leopardi ha costruito la sezione *Frammenti*, come è evidente dalla struttura dell'indice di N35, in forma paritetica rispetto alla sezione dei *Canti*, vuol dire che assegnava a questi testi una funzione tipologica rappresentativa di *tutta* la propria esperienza poetica, di ciò che, nella traduzione editoriale di quella esperienza – la compatta struttura dei *Canti* – non poteva rientrare e che purtuttavia rappresentava alcune stazioni ineludibili della sua storia personale, non in opposizione, ma in controcanto ai *Canti* stessi. E se ha scelto proprio questi testi è perché essi costituivano un'“autoantologia” di ciò che, pur derivando dalla stessa matrice, non era confluito nei *Canti*, perché, prima ancora, non aveva trovato luogo nel libro delle *Canzoni*, ma nel libro dei *Versi*, in quella strana, ma parimenti autoantologica scelta di tutto ciò che aveva rappresentato momenti importanti della propria esperienza poetica, non codificati in forme ortodosse. E come nel 1826 aveva voluto che i due libri fossero tipograficamente identici («Abbiamo creduto far cosa grata al Pubblico italiano, raccogliendo in carta e forma uguali a quella delle *Canzoni* del conte Leopardi, già stampate in questa città, tutte le altre poesie originali dello stesso autore, tra le quali alcune inedite, di cui siamo stati favoriti dalla sua cortesia»)⁷, così nel 1835 costruisce identicamente due sezioni a specchio: *Canti/Frammenti*, dove i secondi costituiscono, per così dire, montalianamente il “rovescio” della poesia. Per sintetizzare e semplificare: l'apparente disomogeneità dei *Frammenti* sta alla compatta compagine dei *Canti* così come l'apparente disorganicità dei *Versi* stava alla calibrata struttura delle *Canzoni*.

Non si tratta, però, di recuperare dai *Versi* ciò che non era rientrato nei *Canti* del 1831. Nei *Versi* erano state raccolte anche esperienze stilisticamente antitetiche, dai *Sonetti in persona di Ser Pecora Beccai* alla *Batracomiomachia*, corde grottesche e satiriche che ben riflettevano l'attitudine in senso lato ironica con cui Leopardi celebrava, nelle forme di una prosa raggelata e raziocinante – sono gli anni di elaborazione delle *Operette morali* –, la fine della poesia, ma di dare voce anche a quei testi che, in forme non compatibili con i *Canti*, avevano rappresentato il proprio io lirico di un tempo. E, coerentemente con quello spartiacque a specchio, che permette ai *Frammenti* di riflettere il rovescio dei *Canti*, decide di disporli in forma diacronicamente contraria, ripercorrendo a ritroso la propria esperienza poetica in un impossibile *rewind* della propria storia. Come se, alla fine del tempo, per la straordinaria potenza della memoria, il fuso si

potesse riavvolgere, il tempo potesse girare dalla parte opposta: 1819 (*Odi Melisso*), 1817 (il frammento dell'*Elegia* II), 1816 (il frammento dell'*Appressamento della morte*).

Il percorso, però, non si ferma al 1816 con l'*Appressamento della morte*. Come nei *Versi* aveva trovato luogo anche l'esperienza dell'imitazione e della traduzione («Si è compresa tra le poesie originali la *Guerra dei topi e delle rane*, perché piuttosto imitazione che traduzione dal greco. In ultimo abbiamo aggiunto il *Volgarizzamento della Satira di Simonide sopra le donne*; della qual poesia, molto antica e molto elegante, ma nota quasi soltanto agli eruditi, non sappiamo che v'abbia finora altra traduzione italiana», «Gli Editori a Chi legge», in *Canti*, Gavazzeni, 2, p. 265), così nei *Frammenti* Leopardi documenta anche l'esperienza di imitazione-traduzione che chiude la propria parabola poetica come l'aveva iniziata. Prima delle patriottiche *Sull'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, infatti, vi erano state traduzioni e contraffazioni: dal libro II dell'*Eneide* all'*Inno a Nettuno* (o *I sonetti in persona di Ser Pecora Beccario*, la sua variante volgare) e proprio quell'esperienza di traduzione-imitazione viene documentata dalla sezione dei *Frammenti*, che si chiudono con due traduzioni dal greco di Simonide, elaborate nel momento cruciale tra il 1823-24 in cui, sulle macerie dell'esperienza linguistica delle *Canzoni*, Leopardi costruiva la nuova forma-canzone di *Alla sua Donna*, edificava il primo nucleo ideologico delle *Operette morali*⁸, sviluppava il nesso stretto tra poesia e filosofia e volgarizzava la *Satira di Simonide contro le donne* (*Poeti greci e latini*, pp. 272-82), l'ultimo testo raccolto nei *Versi* del 1826:

- | | | |
|-----|------------------------------|---------|
| XL | <i>Dal greco di Simonide</i> | 1823-24 |
| XLI | <i>Dello stesso</i> | 1823-24 |

Vediamole analiticamente⁹. I vv. 10-18 della prima traduzione, frammento XXXVIII (nella Starita corretta LX), *Dal greco di Simonide* («Ogni mondano evento»), erano stati pubblicati precedentemente nel 1827 nell'operetta *Del Parini, ovvero della Gloria*, e nel «Corriere delle Dame» del 1° novembre 1827, con il titolo *La Speranza*, mentre la seconda, frammento XXXIX (nella Starita corretta LXI), *Dello stesso* («Umana cosa picciol tempo dura»), era invece inedita, e Leopardi li propone in una traduzione fortemente personale, innovativa e chiarificatrice del nucleo ideologico di un pessimismo «a sfondo edonistico-sensistico» (Blasucci, 2005b, p. 177) che nel carattere fortemente antropocentrico supera – anche se non ab-

bandonerà mai definitivamente – la dicotomia felicità/infelicità della contrapposizione antichi/moderni. Una traduzione in cui il testo – che inaugura la più forte innovazione metrica, cioè la stanza della canzone libera, per cui giacevano ancora nei cassetti di Recanati gli *Idilli* del 1819 – viene ricreato e riutilizzato per diventare una personale forma poetica, per costruire il nuovo con i materiali dell'antico.

Ma di quale Simonide si tratta? Nonostante sia ora noto che i frammenti sono da attribuire a Semonide di Amorgo, il poeta giambico greco vissuto nella seconda metà del VII secolo a.C., il medesimo autore della *Satira contro le donne*, è da ritenere – come già da tempo avevano sostenuto Pellizer (1976) e Timpanaro (1997) e come più recentemente ha ribadito D'Intino (*Volgarizzamenti in prosa*, p. 245, nota 116)¹⁰ – che Leopardi dell'Amorgino «non sembra aver conosciuto nemmeno l'esistenza» (Timpanaro, 1997, p. 1087) e che con Simonide identificasse un solo personaggio antico, quel Simonide di Ceo che aveva fatto irruzione sulla scena, come Cassandra nei *Sepolcri*, negli ultimi ed epici versi della prima patriottica, per cantare le sorti dei Greci caduti nelle «tessaliche strette» contro i Persi (Peruzzi, 1979, pp. 7-74; Blasucci, 2005b, pp. 31-80): «Allor vile e feroce / Serse per l'Ellesponto si fuggia, / Fatto ludibrio a gli ultimi nepoti; / E sul colle d'Antela, ove morendo / Si sottrasse da morte il santo stuolo, / Simonide salia, / Guardando l'etra e la marina e 'l suolo. / E di lacrime sparso ambe le guance, / E il petto ansante, e vacillante il piede, / Toglieasi in man la lira» (vv. 74-83). Non quindi, genericamente, un autore greco, ma il "suo" Simonide¹¹, il personaggio a cui aveva dato voce nella prima poesia resa nota al pubblico con il titolo *Sull'Italia*, ma che Giordani, e con lui Leopardi, chiamavano come abbiamo visto il *Canto di Simonide*¹².

Con questi due frammenti, riavvolgendo il filo del tempo della poesia all'origine della sua storia, il libro dei *Canti* può finalmente chiudersi, così come aveva iniziato, con lo stesso personaggio, ma con un significativo ribaltamento della poetica del primo Simonide, in due frammenti che – nuovamente in forma antitetica – innalzano un inno alla disillusione (la poetica del primo frammento, in cui Leopardi, attraverso le parole del poeta greco, dichiara che se l'uomo sapesse qual è il suo fine non si appassionerebbe alla speranza perché il saggio non si applica con tanta dedizione a procurarsi infelicità) e all'illusione (la poetica del secondo frammento in cui sostiene che è stolto chi non vede che il «rogo» è vicino alla «culla» e che il tempo trasforma velocemente la giovinezza nella vecchiaia), e ter-

minano con una allocuzione al lettore che, proprio sulla soglia della «plutonia sede», è invitato – con Orazio (citato a suggello di tutto il libro dei *Canti* e dell'intera esperienza stilistica leopardiana) – ad affidare la breve vita ai piaceri del presente: «in sul varco fatale / Della plutonia sede – iam te premet nox fabulaeque Manes / et domus exilis Plutonia¹³ – Ai presenti diletta / La breve età commetti» (*Dello stesso*, vv. 22-25).

Appendice

TAVOLA 1*

Cronistoria delle *Canzoni*

Novembre-dicembre 1816	<i>Frammento [Spento il diurno raggio]</i>
14-16 dicembre 1817	<i>Il Primo Amore [Elegia 1]</i>
Fine 1818 ca.	<i>Frammento [Io qui vagando]/[Elegia 1]</i>
Settembre 1818	I <i>All'Italia</i>
Settembre-ottobre 1818	II <i>Sopra il monumento di Dante che si preparava in Firenze</i>
1818?	<i>Imitazione</i>
1819	<i>Alla Luna/[La Ricordanza]</i>
1819	<i>L'infinito</i>
1819	<i>Frammento/[Il Sogno/Lo Spavento Notturno]/[Odi, Melisso]</i>
Gennaio 1820	III <i>Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica</i>
Fine 1820 (forse ottobre)	<i>La sera del dì di Festa</i>
Dicembre 1820 o primi 1821	<i>Il sogno</i>
Estate-autunno 1821	<i>La vita solitaria</i>
Ottobre-novembre 1821	IV <i>Nelle nozze della sorella Paolina</i>
Ottobre-novembre 1821	V <i>A un vincitore nel pallone</i>
Dicembre 1821	VI <i>Bruto minore</i>
Gennaio 1822	VII <i>Alla Primavera, o delle Favole Antiche</i>
Gennaio-maggio 1822	– <i>Annotazioni</i> alle <i>Canzoni</i> I-VII, cc. 1-34 – Congedo al lettore («Lettor mio bello ... a conto della lingua»), cc. 34-35 – Integrazioni relative alle <i>Annotazioni</i> alle <i>Canzoni</i> I-VII (cioè tutte riferite alle cc. 1-34), cc. 35-48

* Sono contrassegnati con un fondino grigio chiaro i testi delle *Canzoni*, con un fondino grigio scuro le fasi di composizione delle *Annotazioni*.

Marzo 1822	Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto vicini a morte
Maggio 1822	VIII <i>Ultimo canto di Saffo</i>
Maggio 1822-luglio 1822	– <i>Annotazioni alla Canzone VIII (Ultimo canto di Saffo)</i> , cc. 48-51 – <i>Integrazioni riguardanti le precedenti sette canzoni</i> , cc. 51-55
Luglio 1822	IX <i>Inno ai Patriarchi</i>
Post luglio 1822	<i>Annotazioni alla Canzone IX (Inno ai Patriarchi, o de' principii del genere umano)</i> , cc. 55-62
Fine novembre 1822- fine aprile 1823	Viaggio a Roma <i>Integrazioni riguardanti le precedenti otto canzoni</i> , cc. 62-71
Settembre 1823	X <i>Alla sua Donna</i>
Settembre-novembre 1823	– <i>Annotazioni alla Canzone X (Alla sua donna)</i> (da aggiungere a p. 62), c. 71 – <i>Integrazioni riguardanti le precedenti nove canzoni</i> , cc. 71-74 (fine manoscritto)
5 dicembre 1823	Licenza del manoscritto delle <i>Canzoni</i> a Brighenti
Gennaio 1824	<i>Storia del genere umano (Operette morali)</i>
Agosto 1824	Stampa delle <i>Canzoni</i> (Nobili, Bologna 1824)

TAVOLA 4
Idilli: ordine di composizione

		AN	AV → NR 25/26
Recanati, 1819	<i>Idillio</i> <i>La Ricordanza</i>	I	III
Recanati, 1819	<i>Idillio</i> <i>L'Infinito</i>	II	I
Recanati, 1819	<i>Idillio</i> <i>Lo spavento notturno</i> [Frammento XXXVII]	III	V
Recanati, fine 1820 (forse ottobre)	<i>Idillio</i> <i>La sera del giorno festivo</i>	IV	II
Recanati, dicembre 1820	<i>Idillio</i> <i>Il Sogno</i>	V	IV
Recanati, primavera-autunno 1821	<i>Idillio</i> <i>La vita solitaria</i>	VI	VI

TAVOLA 5
Idilli: stesure e serie correttorie

Quaderno napoletano (AN, pp. 1-17)	Stesura base	Correzioni penna A	Correzioni penna B	Correzioni penna C	Correzioni penna D	Correzioni penna E
p. 1 <i>La luna</i> → <i>La luna o</i> <i>la ricordanza</i> → <i>La ricordanza</i>		tit., vv. 2, 4, 7-8, 11	tit., vv. 2, 4, 5, 7-8, 9, 12, 14	v. 14 [?]	vv. 7-8, 9; <i>v.l.</i> 12	
p. 2 <i>L'infinito</i>	I TEMPO (1819) PENNA A	vv. 7, 11, 13	vv. 3, 4, 13, 14		vv. 1, 2, 4, 9, 14	
p. 3 <i>Il Sogno</i> → <i>Lo spavento</i> <i>notturno</i>		did., vv. 2, 5; did., vv. 13, 17-18, 19, did.	vv. 13-16, 17-18, 21-22, 25-27	tit., v. 1	vv. 1, 2, 6, 9, 13-16, 17-18, 19, 20, 21-22, 23-24, 25-27	vv. 7-9
p. 5 <i>La sera del</i> <i>giorno festivo</i>	II TEMPO (1820) PENNA B		vv. 1, 8, 9, 14, 16, 23, 23 <i>v.l.</i> , 36, 42, 44-45	vv. 5 [?], 23 <i>v.l.</i> , 24 [?], 30 [?], 46	vv. 7, 8, 9, 11-13, 14, 20, 44-45	

TAVOLA 5 (segue)

Quaderno napoletano (AN, pp. 1-17)	Stesura base	Correzioni penna A	Correzioni penna B	Correzioni penna C	Correzioni penna D	Correzioni penna E
p. 7 <i>Il sogno</i>				vv. 5 <i>v.l.</i> , 7, 18, 19, 20, 26 [?], 30, 32, 36, 37, 40, 41, 48, 53, 57, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 76, 79, 83, 84, 88, 97, 100	vv. 4, 6, 8, 11, 24, 27, 30, 33, 38, 45, 62 [?], 62, 63, 65, 70, 90	
p. 12 <i>La Vita solitaria</i> → <i>La Vita solitaria</i>	III TEMPO (dicembre 1820- autunno 1821) PENNA C			tit., vv. 4, 7, 11, 13, 14, 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 31, 33, 37, 39, 41, 42, 50, 53, 56, 60, 63, 63 <i>v.l.</i> , 66 bis <i>v.l.</i> , 69, 72, 73, 76-78, 79, 80, 80 <i>v.l.</i> , 82, 83 <i>v.l.</i> , 88 <i>v.l.</i> , 95, 97, 98, 99, 100, 104, 105, 106	vv. 1, 22, 31, 41, 66-68, 69, 71, 75, 94, 94 <i>v.l.</i> , 96	

TAVOLA 6
Idilli: ordine di pubblicazione

Titoli N35c	NR25/26	B26	F3I	N35	N35C
<i>L'infinito</i>	I (NR 25)	I	XI	XII	XII
<i>La sera del dì di festa</i>	II (NR 25)	II	XII	XIII	XIII
<i>Alla luna</i>	III (NR 26)	III	XIII	XIV	XIV
<i>Il sogno</i>	IV (NR 26)	IV	XIV	XV	XV
<i>La vita solitaria</i>	VI (NR 26)	VI	XV	XVI	XVI
<i>Frammento XXXVII</i> [<i>Lo spavento notturno</i>]	V (NR 26)	V		XXXV	XXXVII

34.
les o l'orto, nondimeno tutte le altre
 che sono quindici, senza un Epitela=
 mio che va con loro, e maggiormen=
 te la quinta la duodecima e la
 decimaquarta, sono scritte con sempli=
 cità, candore e naturalezza tale, che
 non ci arrivano quelle del Sannaz=
 zaro, nè qual altro si sia de' nostri
 poemi pastorali (che vagliono vera=
 mente poco), eccettuato l' Aminta,
 del Tasso e in parecchie scene il Pastor Fido.

ivi, 18. l'alberga.

Albergare attivo, o neutro^{assoluto}, dicono
 i testi portati nel Vocabolario sotto
 questa voce. Albergare neutro pas=
 sivo, dico io col' Ariosto. Pensier (f)
canto nè molto nè poco SI può
quivi all'ALBERGARE in alcun
core (f). V. la pag. 48, di queste anno=
 tazioni.

Pettor mio bello, (è qui nessuno,
 o parlo al vento?) se mai non ti
 fossi curato de' miei consigli, e t'
 avessi dato il cuore di venirmi
 dietro, sappi ch'io sono stufo morto
 di fare, come ho detto da principio,

maggiormente. Var=
di, Siccomini p. 20
Baldi nella B. Ital. t.
 4. p. 47.

neutr. attivo, o neutr.
 ordinario dice il Buonomati
 Tr. 12. c. 6. ma par che
 questo albergare sia di
 que' verbi ch'ei chiama
 assoluti c. 3. e neutr. asso=
 lutti c. 6. neutr. assoluto.
 Cons. v. Di partire d.

(f) Fur. canto 6, st. 73.

FIGURA 1 La c. 34 delle *Annotazioni*, con cui si conclude la "seconda forma (Recanati 1822)" del libro delle *Canzoni* (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. XII.6, c. 34).

56.
 ma dire al genere della co-
 sa, e non al taglio della veste.
 In ogni modo mi rimetto alla
 tua prudenza; e se qui non ti
 pare che ci abbia luogo il ti-
 tolo di canzone, radilo, scambialo,
 fa quello che tu vuoi.

verso 2. 6 di finestra
 Prole parenti.

Finestra, cioè propriamente
 quello che ~~noi~~ ^{a vestita} potrebbe dire
mezza a bruno (del qual si-
 gnificato vedi particolarmente
 il secondo libro di Cicerone delle
^{leggi} ~~leggi~~ (1) ^{e il quarto di Varrone della} ~~lingua latina~~ ^(r) e nel senso meta-
 forico, lagrimosa, dolente, afflitta,
 salvo che quella voce ha
 più forza di queste. L'An-
 gillava nel quarto delle
 Metamorfosi (m), dove prega
 la luna che si debba nasconde-
 re, acciò che Piramo non ~~ta~~
^{vega il panno in cui è ucciso} ~~ta~~
^{il panno di Tiope: ch'era} ~~ta~~
insanguinato Non trovi e veg-
ga, io dico, quella veste Che
coppia di gentil vuol far FUNE

alla condiz. della persona.
 alla specie.
 forma. Del
 vestito, abi-
 to. Come si
 sia. mi ri-
 porto. (Luo-
 rapportare).
 prudenza. v.
 Forch.
 e, o fa quello
 che ti piace
 meglio.

Della co-
 sa, cioè
 del poema.
 Della ve-
 ste, cioè
 alla rima
 e di-
 sposiz. de'
 versi, vale
 a dire, al
 metro.

Mutato il luogo dell'Anno
 questa annotaz. non ha più
 luogo.

vedi fra gli altri, Cic. de
 leg.

(l) c. 22. (r) Dom. 1557, p. 15.
 metaforicamente. senso
 dolente, afflitta, misera.
 addolorata, contristata, me-
 sta. se non che. dice
 più, significa più, ha mag-
 gior significazione. e qual-
 cosa, e anche di più, più,
 da vantaggio.

(m) st. 105.
 il poeta prega. che si
 nasconda in modo che.
 panno, ib. st. 107.
 non s' avvegga, accorga
 del.
 Un esempio simile è nell'
 Av. Fur. 9. 44.

FIGURA 2 Un esempio di stratificazione delle note delle *Annotazioni* (Napoli, Bibliote-
 ca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. XII.6, c. 56).

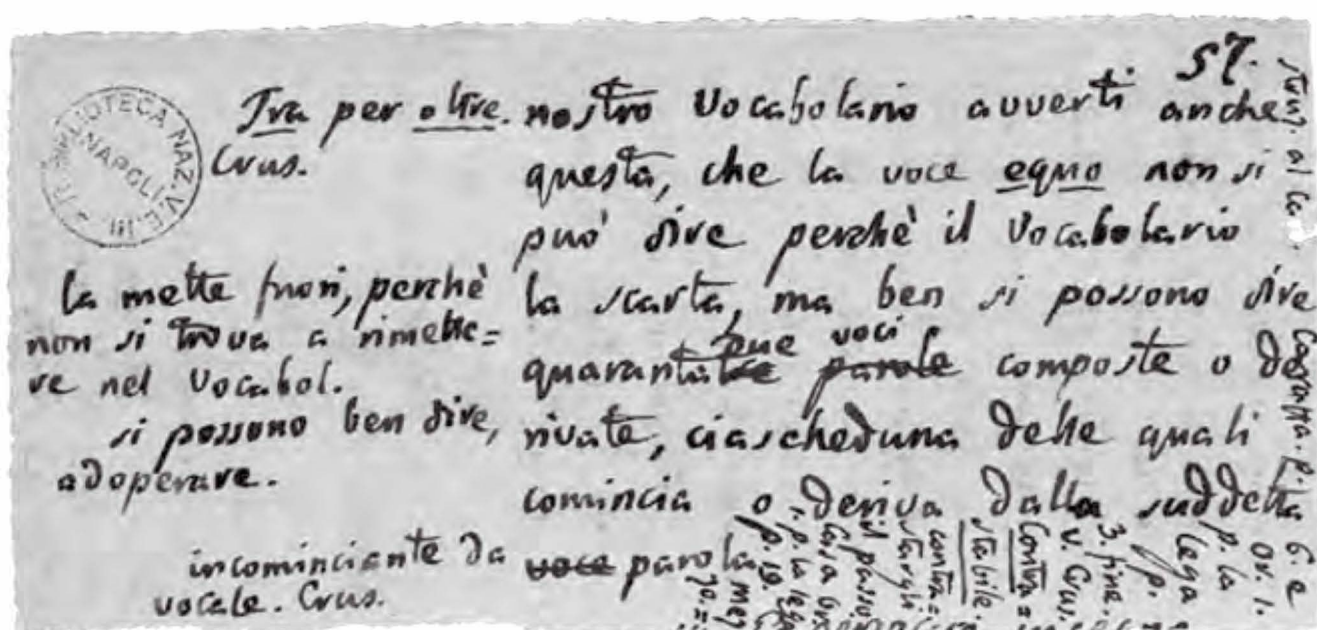


FIGURA 3 La prima redazione della c. 57 delle *Annotazioni* (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. X.5.27, c. [Br]).

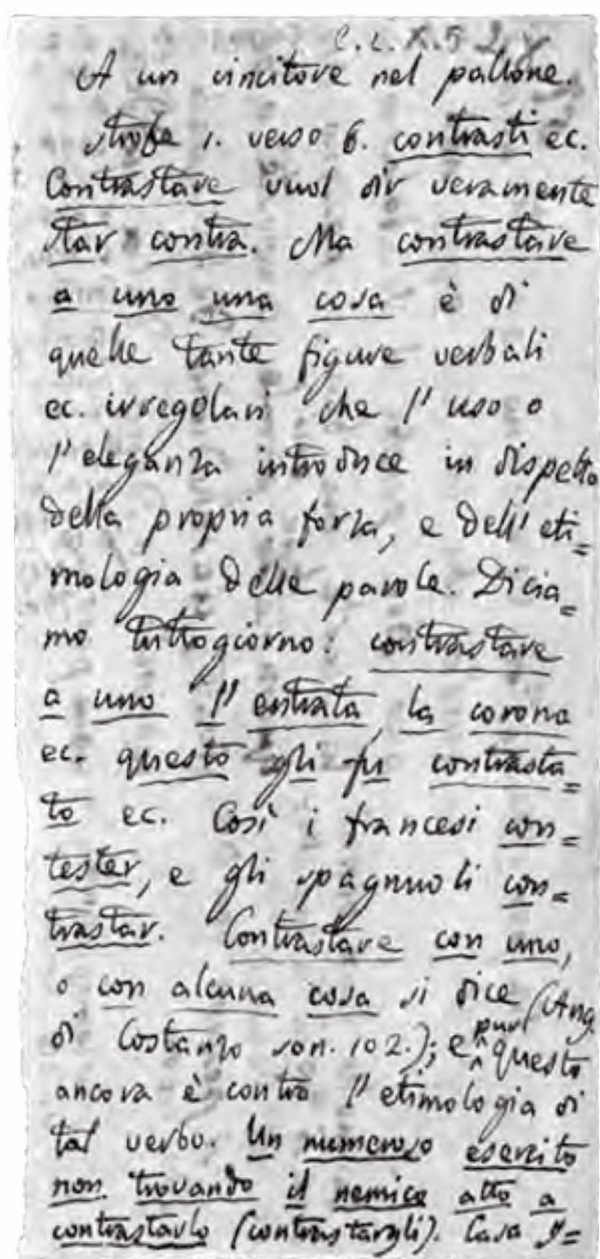


FIGURA 4 Esempi linguistici per *Aun vincitore nel pallone*, v. 6 (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. X.5.27, c. [Bv]).

è. ⁵⁷ STA. Qui far funesto significa
funere mergere, cioè lo stesso
 che uccidere.
 ch'è, ed è. ch'è
 è quanto dire.
 Varro ~~de~~ Equo.
 Tra l'altre facerie del
 nostro Vocabolario, avverti anche
 questa, che la voce equo non
 si può dire, perché il Vocabola-
 rio la scarta, ma ben si possono
 dire quarantadue voci compo-
 ste o derivate, ciascheduna del-
 le quali comincia o deriva dal-
 la suddetta parola.
 la mette fuori. non si
 trova a immettere nel
 Vocab. la sigla, si-
 finta. si possono
 ben dire, ben si posso-
 no adoperare. ^{cias-}
 incominciante da ^{cuna.}
 vocale. Crus.
 non è.
 e persistente,
 (Forc.) insistente, che
 insiste e, per-
 severante.
 (n) v. 69.
 Qui non vale semplicemente
^{che} ostinato ^{ma} oltre di ciò ^{si}
^{che} temerario e che vuol
fare o conseguire quello che
non gli tocca ^{non gli conviene} Grano nell'ode
terza del terzo libro (n): Non
haec iocosae conveniunt lyrae
quo, Musa, tendis? desine PER-
VICAX deferre vermones deo-
rum, et Magna modis terma-
re parvis. Vedi ^{anche} la ode

FIGURA 5 La redazione finale di c. 7 delle *Annotazioni* (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. X.I, c. 3).

3.

Sillo.
 Il Sogno / Lo spavento notturno
 Alceta.

C.L. XIII.22

odi
 Andri, Melissa; io m'contasti un sogno
 Di questa notte, che mi torna a mente
 In riveder la luna. Io me ne stavo
 Et la finestra che risponde al prato
 Guardando in alto: Ed ecco a l'improvviso
 Distaccasi la luna; e mi parsa
 Che quanto nel caer ^{s'approssimava} ~~per~~ ^{da vicino}
^{L'angoscia} ~~Forse~~ ^{si} ~~veniva~~ cresceva al guardo; in fin che venne
^{A due} ~~Finché~~ ^{in mezzo al} di corpo ~~del~~ ^{nel} prato; ed era
 Grande quant'una secchia, e di seintile
 Vomitava una nebbia che stridea
 Si forte come quando un carbon vivo
^{immergi e spegni. Anzi a quel modo}
 Mette l'acqua ~~è spento~~, e ne fumava l'erbe.
 Allor mirando in ciel vidi ^{simile} ~~simile~~ un balume
^{come quando un carbon vivo}
^{immerso, quale} ~~Come un balume~~ e un'orma, anzi una nicchia
 Ond'ella fosse svelta; in guisa ch'io
 N'acquistava; e ancor non m'assicuro.
 Melissa.

La luna, come ho detto, in mezzo al prato
 si spegneva annegando a po-
 e ne rimaneva l'erbe intatte
 no intanto.

FIGURA 6 *Il Sogno/Lo spavento notturno* nel "quaderno napoletano" (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. XIII.22, c. 3).

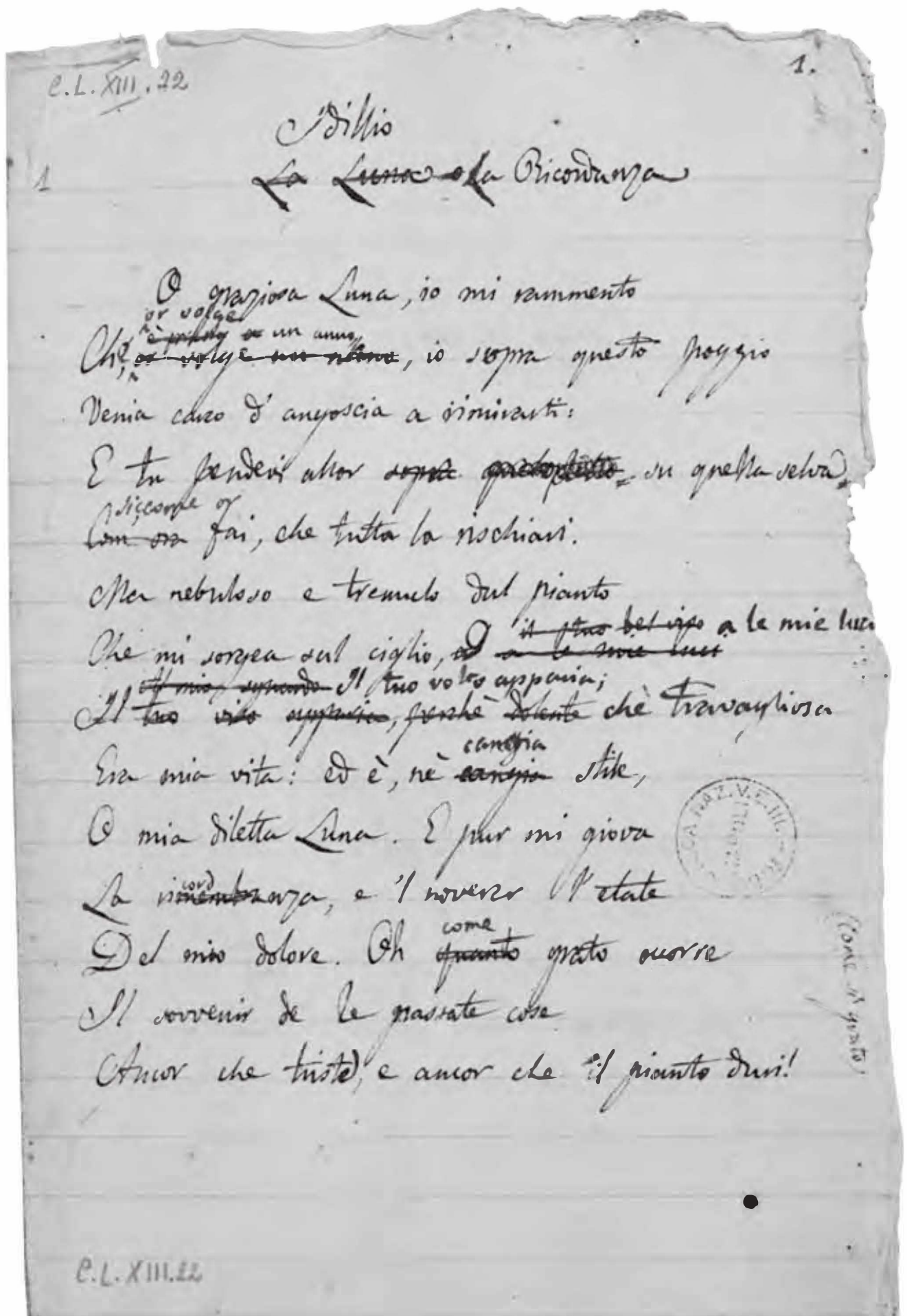


FIGURA 8 *Idillio* | *La Ricordanza* nel “quaderno napoletano” (Napoli, Biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, AN C.L. XIII.22, c. 1).

XXIII.	Canto notturno di un pastore errante dell' Asia.	108
XXIV.	La quiete dopo la tempesta.	114
XXV.	Il sabato del villaggio.	117
XXVI.	Il pensiero dominante.	120
XXVII.	Amore e morte.	127
XXVIII.	A se stesso.	133
XXIX.	Aspasia.	134
XXX.	Sopra un basso rilievo antico sepolcra- le, dove una giovane morta è rap- presentata in atto di partire, accom- miatandosi da' suoi.	139
XXXI.	Sopra il ritratto di una bella donna, sculpito nel monumento sepolcrale della medesima.	144
XXXII.	Palinodia al marchese Gino Capponi.	147
XXXIII.	Imitazione.	158
XXXIV.	Scherzo.	159
FRAMMENTI.		
XXXV.		161
XXXVI.		163
XXXVII.		164
XXXVIII.	Dal greco di Simonide.	167
XXXIX.	Dello stesso.	169
	Note.	171

FIGURA 10 L'indice dell'edizione dei *Canti* del 1835, cosiddetta "Starita" (Firenze, Biblioteca nazionale centrale, Banco Rari, 266, 1).

Note

I

La formazione del libro delle *Canzoni*

1. Mi riferisco in particolare agli studi, citati a loro luogo, di De Robertis, Blasucci, Panizza e Trenti, nonché all'impostazione generale del rapporto con il classicismo romano che aveva dato Timpanaro (1988).
2. «Mi diletta il pensare che nel novecento il Conte Leopardi (che già amo) sarà numerato tra' primi che alla patria recuperarono il male perduto suo onore» (*Epistolario*, lettera 47 del 12 marzo [1817], p. 66).
3. Questo l'originario titolo del progetto (cfr. *infra*, CAP. 3, pp. 129-31).
4. Riconosciute già nel loro ruolo strategico da Blasucci (1996a) e da De Robertis (1998d).
5. Per la definizione del "primo tempo" degli *Idilli*, cfr. *infra*, capitolo 3, p. 148.
6. Cfr. la ricostruzione dettagliata in De Robertis (1984).
7. L'edizione critica delle due canzoni, a cura di P. Cocca, si legge ora in *Canti* (Gavazzeni, 3, pp. 105-43).
8. Cfr. l'elenco completo in *Prodromi autografi di AN*, in *Canti* (Gavazzeni, 2, pp. 96-100).
9. Sul rapporto con Ovidio nel passaggio dalla "seconda" alla "terza forma" cfr. Baffa (2010).

2

Le canzoni patriottiche e i *Sepolcri*

1. In particolare sintonia con la prima, e in fiera opposizione a De Sanctis che vi vedeva invece solo la «vacuità del Monti» quando non eccessi di odio tragicomico, Carducci ne ricorda anche l'immediata efficacia operativa nelle sollevazioni marchigiane del 1830 e oltre, tanto da produrre il detto: «Co 'l Manzoni in chiesa, co 'l Leopardi alla guerra!» (Carducci, 1937, p. 122).
2. Il saggio, che unifica due distinti contributi del 1978 e del 1979, si legge ora in De Robertis (1998b, pp. 87-105).
3. «Il primo cenno esplicito a Foscolo figura nei *Disegni letterari* [...], in elencazio-

ne significativa ("si avvertisse in materia di poesia il polimento, che ha ricevuto in questi ultimi tempi per opera dell'Alfieri del Parini del Monti, dell'Arici poi e del Pindemonte e del Foscolo ec. Il suo incamminamento totale alla maniera latina e Virgiliana"), tuttavia non tale da rendere ragione del peso di tale interferenza» (Bruni, 2000, p. 133, nota 3).

4. Si cita dagli *Elenchi di letture* pubblicati da G. Pacella nella sua edizione dello *Zibaldone* (p. 1155).

5. Del 1813 sono anche altre due edizioni dei *Sepolcri*, a Milano, presso Silvestri (Foscolo, 1994, pp. 36-61).

6. Ma De Robertis rileva come il richiamo dell'indicazione dello *Zibaldone*, p. 58 non sia tanto alla prima canzone, quanto alle «parole della dedicatoria al Trissino della canzone terza», che, cronologicamente, risultano più vicine alla datazione del frammento leopardiano (De Robertis, 1998b, pp. 32-3).

7. U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in Id. (1994), pp. 669-70. Se nella seconda domanda vi sarebbe il germe dei vv. 28-29 di *Sull'Italia*: «dov'è la forza antica, / dove l'armi e il valore e la costanza?», il passo «allora io spenderei... voce?» preluderebbe ai vv. 37 ss.: «L'armi, qua l'armi: io solo / Combatterò, procomberò sol io» (cfr. Peruzzi, 1987, p. 24).

8. Biblioteca nazionale di Napoli, Carte leopardiane (C.L.) AN XV.13.1; manoscritto costituito da un bifoglio scritto su tre facciate (cc. 1r-v, 2r), conservato insieme al bifoglio contenente l'abbozzo di una «Canzone sulla Grecia» e di un testo lirico su Erminia tra i pastori (C.L. XV.13.2) e a quello «Dell'errore attribuito a Innocenzo per avere quello dipinto Apollo piuttosto col violino che colla lira» (C.L. XV.13.3).

9. Cfr. il commento di Pacella alla sua edizione dello *Zibaldone* (pp. 32 ss.).

10. C.L. X.5.2.y; foglio singolo scritto su *recto* e *verso*.

11. Anche cronologicamente le prime due canzoni si appartano dalla terza, composte nel settembre (*Sull'Italia*) e nel settembre-ottobre (*Sopra il monumento di Dante*) 1818, laddove il *Mai* non oltrepassa il gennaio 1820. Da un punto di vista editoriale, inoltre, l'unità delle prime due patriottiche è ribadita dalla volontà di affidare ad esse il pubblico esordio poetico della stampa romana (R18) e, viceversa, di isolare nella stampa bolognese l'individualità del *Mai* (anche se la pubblicazione isolata era, come è noto, il risultato di una censura paterna piuttosto che una scelta dell'autore).

12. Torna sull'importanza della memoria letteraria foscoliana nell'ode *Ad Angelo Mai* anche Lonardi (2003), a proposito dei vv. 173-185 («E tu prima, Firenze, udivi il carme / che allegrò l'ira al Ghibellin fuggiasco / [...] / Ma più beata ché in un tempio accolte / serbi L'Itale glorie, uniche forse / da che le mal vietate Alpi e l'alterna onnipotenza delle umane sorti / armi e sostanze t'invadeano ed are / e patria e, tranne la memoria, tutto»): «L'invasore e padrone francese sta estirpando e portandosi via, al di là delle "mal vietate Alpi", i connotati stessi del paese Italia: non meno che l'identità, l'anima italiana. Cosa fare? Nei *Sepolcri* come, con tutte le differenze, nell'*Ad Angelo Mai*, l'itale glorie, coi grandi letterati in decisa [...] maggioranza, diventano l'unico baluardo» (ivi, p. 269).

13. Non irrilevante al proposito l'influenza che dovette avere, prima per Foscolo e poi per Leopardi, il modello montiano di *Per il Congresso di Udine* (1797), come rileva Lombardi (2004, p. 278).

14. Cfr. in sequenza nella prima canzone *Sull'Italia* (corsivi miei): «sparte le chiome e senza velo» (v. 14) → «e i deliri fur queti e senza velo» (*Mascheroniana*, II, 110); «Perché perché? dov'è la forza antica, / Dove l'armi, e 'l valore e la costanza? / Chi ti discinse il brando? / Chi ti tradì?» (vv. 28-31) → «Dormi, Italia imbriaça, e non ti pesa ch'or questa gente or quella è tua reina, / che già serva ti fu! Dove lasciasti, / poltra vegliarda, la virtù latina?» (*Mascheroniana*, V, 12-15); «Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi / E di carri e di voci e di timballi» (vv. 41-42) → «tal d'armi, di nitriti e di timballi» (*Mascheroniana*, II, 122); «La vita che mi desti» (v. 60) → «io la vita ti diedi» (*Mascheroniana*, I, 77); «Ve' come intrisi e brutti / Del barbarico sangue i greci eroi» (vv. 114-115) → «l'onda infece / di barbarico sangue» (*Mascheroniana*, II, 44-45). Nella seconda *Sopra il monumento di Dante*: «Ma non sorgea dentro a tue mura un sasso» (v. 27) → «Sculito un sasso funebre che dicea» (*Mascheroniana*, IV, 218); «Sì che nell'alma accesa / Nova favilla indurre abbian valore?» (vv. 50-51) → «Raggio ancor non oblia che dal suo seno / La favilla scoppiò d'onde primero / Di nostra libertà» (*Mascheroniana*, II, 209); «Io mentre viva andrò sclamando intorno» (v. 190) → «Venìa sclamando un'altra» (*Mascheroniana*, I, 53). Il quadro delle fonti (da integrare con quelle tratte da altre opere montiane, in particolare *Il Bardo della Selva Nera*) conferma le conclusioni tratte da Bruni (2000, p. 160) sull'importanza della «poesia di Monti, quale prototipo generatore dell'allusività moderna: visto che l'interferente lezione di Foscolo è ricondotta per questa via verso il suo etimo culturale. Dunque il riuso di Leopardi in ambito italiano [...] comporta [...] il recupero della forma più originale acquisita nell'eredità contemporanea: quella che individua nell'asse Monti-Foscolo la possibilità di saldare in modo autonomo conservazione e innovazione».

15. U. Foscolo, *Lettera a Monsieur Guill<on>*, in Id. (1994), p. 44, nota C. Non ignaro delle immediate reazioni del mondo letterario, subito diviso in sostenitori e detrattori del *Carme*, prontamente rintuzzate dall'autore che, nella *Lettera a monsieur Guill... su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani* (Bettoni, Brescia 1807) aveva risposto a ciascuna delle 19 obiezioni sollevate dall'abate Aimé Guillon sul "Giornale italiano" del 22 giugno 1807, Leopardi avrà tratto insegnamento corredando immediatamente di note i suoi primi componimenti e rivelandosi presto più caparbio e puntiglioso del modello foscoliano nel controbattere obiezioni, reali e immaginarie: una palestra di allenamento per le future *Annotazioni*.

16. Per gli altri rimandi foscoliani (sonetti, traduzione dell'*Iliade*, *Le Grazie* ecc.) cfr. De Robertis (1998c).

17. Per la figura di Simonide e una rassegna delle sue interpretazioni cfr. Gigante (2002, pp. 110-8).

18. Cfr. anche *Sull'Italia*, v. 78 (*Sepolcri*, v. 109), v. 121 (v. 135), v. 212 (v. 47), vv. 216-218 (v. 70), v. 226 (v. 3), vv. 292-295 (vv. 137-140), vv. 294-295 (v. 120).

19. Cfr. anche Lombardi (2004, p. 278): «E perciò, con operazione di “transizione” spiccatamente foscoliana, la battaglia delle Termopili finisce per occupare interamente il campo dopo la rapida deplorazione della partecipazione italiana alle imprese napoleoniche».
20. Cfr. anche le conclusioni sulla sostanziale diversità tra i due finali dei *Sepolcri* e della canzone *Sull'Italia* in Lombardi (2004, pp. 279-80).
21. J.-J. Barthélemy (1798-99), *Voyage du jeune Anacharsis en Grèce vers le milieu du quatrième siècle avant l'ère vulgaire*, Impr. de Didot jeune, à Paris an VII [1798-99], 7 vols. (4^e éd.).
22. Per cui cfr. Foscolo, *Frammenti di un romanzo autobiografico*, in Id. (1974, pp. 541, 543 nota 1, 546 nota 1); ma sul testo di Barthélemy Foscolo torna anche nelle lezioni pavesi *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (22 gennaio 1809), Della Stamperia Reale, Milano 1809, p. 98: «il Viaggio d'Anacarsi ci porge luminosissimo specchio quanto possa un romanzo senza taccia di menzogna».
23. J.-J. Barthélemy (1791), I.
24. G. Leopardi, *Al chiarissimo Sig. Cavaliere Vincenzo Monti Giacomo Leopardi* (R18, p. 5).
25. Anche nell'abbozzo la finzione del canto di Simonide era prevista, ma «passando dalle parole sue di colpo come Virgilio citato dal Monti nel settimo dell'Eneide» (che Lombardi, 2004, pp. 275-7, ha convincentemente dimostrato essere invece il libro VIII dell'Eneide, citato da Monti nel Dialogo *Matteo giornalista, Taddeo suo compare, Pasquale servitore e ser Magrino pedante*, uscito nei tomi II e III della “Biblioteca Italiana” del 1816).
26. Il quale, a proposito della citazione simonidea «la vostra tomba è un'ara» (dal frammento che sopravvive nelle parole di Diodoro Siculo, XI della *Biblioteca*, tradotte, non a caso, da Giordani medesimo: «De' morti alle Termopile gloriosa è la fortuna, bello il fine, altare la tomba»), nel 1825 ricordava anche la citazione nelle *Antoniane* di Cicerone a proposito della richiesta di una sepoltura per i romani morti a Modena per la patria: «quae sit ad memoriam aeternitatis ara virtutis» (cfr. Carducci, 1937, p. 132).
27. «La mitopoiesi delle ultime tre stanze affidate al canto di un antico, riunisce due vettori incrociati: perché nel “mettersi nei panni di Simonide” il poeta ripete l'atteggiamento di Monti nei confronti di Omero, mentre nel cedere la parola al vate, che diviene narratore intradiegetico, pesa notoriamente l'esempio della Cassandra dei *Sepolcri*» (Bruni, 2000, p. 148).
28. Nel canto di Simonide, infatti, sopravvivono i caduti, ma sopravvive anche il cantore («così la vereconda / Fama del vostro vate appo i futuri / Possa, volendo i numi, / Tanto durar quanto la vostra duri», vv. 137-140).
29. Cfr. anche quanto scrive Lombardi (2004, p. 280): «il concetto qui espresso da Leopardi è l'esatto capovolgimento di quello foscoliano della poesia eternatrice [...]. La funzione eternatrice della poesia è una volta per tutte negata: la più alta delle *illusioni* cade all'atto della presentazione di Leopardi sulla scena poetica italiana, con-

ferendole un carattere, se non antagonistico, almeno agonistico con gli immediati predecessori».

30. Ripreso anche, sempre come sinonimo di “monumento”, in *Sopra il ritratto di una bella donna, scolpito nel monumento sepolcrale della medesima*, v. 19.

31. Al sonetto *Né mai più toccherò le sacre sponde*, v. 8: «l'inclito verso di colui» sono riferibili invece il v. 21: «dove giaccia colui per lo cui verso» e l'attacco del v. 196: «Che stai?», puntigliosamente difesi nelle *Annotazioni*, che dissimulano però la derivazione dall'omonimo sonetto foscoliano (ma analogo *incipit* è anche nel *Tieste*, III, 218 e in *Ai novelli repubblicani*, vv. 60-61).

32. Passaggio che riprende, quasi alla lettera, un pensiero di poco successivo al marzo 1818: «E però non c'è dubbio che i progressi della ragione e lo spegnimento delle illusioni producono la barbarie, e un popolo oltremodo illuminato non diventa mica civilissimo, come sognano i filosofi del nostro tempo, la Stael ec., ma barbaro; al che noi ci incamminiamo a gran passi e quasi siamo arrivati. La più gran nemica della barbarie non è la ragione ma la natura: (seguita però a dovere) essa ci somministra le illusioni che quando sono nel loro punto fanno un popolo veramente civile, e certo nessuno chiamerà barbari i romani combattenti i cartaginesi nè i Greci alle Termopile, quantunque quel tempo fosse pieno di ardentissime illusioni, e pochissimo filosofico presso ambedue i popoli. Le illusioni sono in natura, inerenti al sistema del mondo, tolte via affatto o quasi affatto, l'uomo è snaturato; ogni popolo snaturato è barbaro, non potendo più correre le cose come vuole il sistema del mondo» (*Zibaldone*, p. 22).

33. Una contraddizione in termini, che mostra la difficoltà del poeta di ridurre alle estreme conseguenze materialistiche i dati della ragione, facendo della poesia il luogo privilegiato per esprimere «l'eterna illusione dell'animo umano, dimidiato tra memoria del tempo passato, e speranza frustrata e perennemente risorgente di un futuro migliore» (Gavazzeni, 1979, p. LVII).

34. La presenza, dieci anni dopo, nel dodicesimo dei *Disegni letterari*, di alcuni «Carmi lirici del genere dei *Sepolcri*» non può trovare alcuna realizzazione. Siamo, presumibilmente, nel 1828, e ben altri sentimenti «con quel suo cuore di una volta» animano Leopardi nei primi mesi di quell'anno.

3

La «teoria della grazia» o «Du je ne sais quoi»

1. C.-L. de Secondat de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence. Nouvelle édition à laquelle on a joint un Dialogue de Sylla et d'Eucrate, le Temple de Gnide, et l'Essai sur le goût. Fragment*, s.n., Amsterdam 1781, p. 394. «Nelle persone o nelle cose si riscontra, talvolta, un fascino invisibile, una grazia naturale, che non è stato possibile definire e che si è stati costretti a chiamare il “non so che”. Mi pare che sia un effetto fondato principalmente sulla sorpresa. Restiamo colpiti dal fatto che una persona ci piace più di quanto, sulle prime, non ci fosse sembrato che ci dovesse piacere, e rimaniamo piacevolmente sorpresi

che costei sia riuscita a vincere i difetti che i nostri occhi constatano e che il cuore non ritiene più tali» (trad. it. *Saggio sul gusto nelle cose della natura e dell'arte*, a cura di R. Campi, in "Montesquieu.it. Biblioteca elettronica su Montesquieu e dintorni", 2009, 1, p. 103).

2. Sono solo sette pagine dello *Zibaldone* (pp. 198-204).

3. Le citazioni dai brani sulla «teoria della grazia» sono dalle pp. 199-204 dello *Zibaldone*.

4. Inevitabile il rimando al trattato *Del bello e dell'utile* che Leopardi aveva in mente di comporre e nomina nel quinto dei suoi *Disegni letterari*, come si ricava dalle primissime pagine dello *Zibaldone* (pp. 6-8), in cui alla domanda se esista un prototipo di bello in natura, Leopardi risponde negativamente, sostituendo il concetto di idealità con quello di convenienza, e riflettendo sulle considerazioni svolte da Ignazio Martinoni nel trattato *Del bello e del sublime*, recensito da Borsieri nel n. 8 degli "Annali di Scienze e Lettere" (settembre 1810). Sul rapporto con l'opera di Martinoni e più in generale con il concetto di sublime cfr. Gaetano (2002).

5. E proprio ai barbarismi saranno dedicate, tra il 29 giugno e il 2 luglio 1822, alcune tra le pagine più importanti della riflessione leopardiana (cfr. CAP. 4, pp. 80-2).

4

La *Proposta* di Monti e l'*Apologia* di Annibal Caro

1. Il rapporto tra Monti e Leopardi è stato indagato da specialisti del settore, dai cui studi è impossibile prescindere per un inquadramento del problema. Mi riferisco, in particolare, a Dardi (1990), Blasucci (1996a), De Robertis (1998b), Lombardi (2000), Sangirardi (2000) e a Vanden Berghe (2000; 2003).

2. Nel tomo I, parte II della *Proposta* montiana, alla voci *effemeride*, *endica*, *epidemia*, si legge lo scambio epistolare intrattenuto tra Monti e Giordani, dopo l'uscita della parte I del tomo I dell'opera. Leopardi vi fa riferimento il 13 giugno 1821 nello *Zibaldone* (p. 1163), per l'uso di *hostes* per denominare indifferentemente «forestiero e nemico» e nella *varia lectio* ad *Angelo Mai*, dove discute della disputa con Perticari a proposito della disposizione, derivata dal latino, dei pronomi relativi lontani dal nome a cui si riferiscono (cfr. *Canti*, Gavazzeni, I, p. 101).

3. V. Monti, *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca*, 4 voll., Dall'Imp. Regia Stamperia, Milano 1817-26, I, 2, pp. III-XVI.

4. Così come il parallelismo tra *Proposta* e *Zibaldone* (già notato da Dardi, 1990, p. 63) nella concezione della perfettibilità della lingua: «i progressi d'una lingua non possono terminarsi che dalla sua morte: e che quanto si perfeziona lo spirito, tanto si perfeziona di viva forza e necessità ancora la lingua, imagine dello spirito» (*Proposta*, I, I, p. 229) e «Nella ricchezza, copia, e varietà, nego che veruna lingua del mondo, o attuale o possibile, possa mai essere perfetta finchè non muore [...]. Sicché una lingua non avrà più mestieri di accrescimento, allora solo quando o essa o il mondo sarà finito» (*Zibaldone*, 8-14 marzo 1821, p. 775).

5. Cfr., al proposito, le osservazioni di Bruni (2000, p. 132, nota 1), che ricorda anche come vada inserito, «a parziale correttivo o a completamento del quadro, il giudizio indiretto della Crestomazia italiana. La poesia secondo il testo originale del 1828 [...] ove Monti, che conclude il percorso, risulta l'autore più antologizzato dopo Varano».
6. L'aver prestato a Brighenti i volumi della *Proposta* nel 1827, e ancor più l'averglieli lasciati in regalo «per un minimo segno del *suo* desiderio di pagar tanti e tanti debiti» il 5 giugno 1829 (*Epistolario*, lettera 1475, p. 1671) è un segnale più che eloquente del distacco che Leopardi dovette avere, in quegli anni, verso il trattato montiano (cfr. ancora Lombardi, 2000, pp. 141-2).
7. Gli studi compiuti da Maria Maddalena Lombardi sulle postille alla Crusca veronese (*Vocabolario degli Accademici della Crusca Oltre le giunte fatteci finora, cresciuto d'assai migliaja di voci e modi de' Classici, le più trovate da' Veronesi, ecc.*, Dalla Stamperia di Dionigi Ramanzini, Verona 1806) e sugli "zibaldoni" montiani (Bonsi, in corso di stampa) non solo «confermano l'importanza della *pars destruens*, ma la amplificano a dismisura, e nel contempo ribadiscono le cautele della *pars construens*» (Lombardi, 2000, p. 800).
8. «Gittati nella Lettera Proemiale e nel Trattato e nell'Appendice i fondamenti dell'Opera a cui abbiamo poste le mani, passeremo alla *Proposta delle correzioni* da farsi nel Vocabolario della Crusca a misura del corto nostro giudizio: nel quale esame spenderemo la seconda parte di questo primo Volume e tutto il secondo. | Parleremo nel terzo del bene e del male del Vocabolario Veronese, e daremo le *Aggiunte promesse nel Manifesto*, coll'emendazione di tutti quegli errori, se ci verranno cortesemente avvisati, in cui saremo caduti» (cit. in Dardi, 1990, p. 314, corsivo mio).
9. Ma il catalogo si estende anche a un canone linguistico cinquecentesco innovato da edizioni pubblicate nella collana edita Dalla Società tipografica de' Classici italiani, da Alamanni (*Proposta*, I, 2, p. 76; III, 1, pp. 35, 121, 189) a Rucellai (*Proposta*, I, 1, p. 160; III, 1, p. 35), Bembo (*Proposta*, II, 1, p. 138; III, 1, p. 6), Casa (*Proposta*, III, 1, pp. 206-8), Caro (*Proposta*, III, 1, p. 53), Machiavelli (*Proposta*, III, 1, p. 121), Poliziano (*Proposta*, III, 1, pp. 35, 106), fino a Sannazzaro (*Proposta*, III, 1, pp. 117, 122). Cfr., a tal proposito, Colombo (2000).
10. *L'Eneide di Virgilio tradotta dal Commendatore Annibal Caro*, Sonzogno, Milano 1816.
11. Monti, *Proposta*, I, 2, pp. 74-5, cit. in Dardi (1990, p. 73, nota 165), che suggerisce come l'elogio di Caro possa essere anche una risposta indiretta a una critica di Rosini alla «lode [...] talvolta soverchia» di Caro presente nel *Trattato* di Perticari (*Proposta*, I, 1, pp. 191-2).
12. Monti (*Proposta*, Lettera al Trivulzio, I, 1), cit. in Dardi (1990, pp. 259-60).
13. A. Caro, *Apologia de gli Academici di Banchi di Roma contra M. Lodovico Castelvetro da Modena*, Viotti, Parma 1558, pp. 25-6 (corsivi miei), cit. in Dardi (1990, p. 259, nota 73) dall'edizione delle *Opere* a cura di V. Turri, Laterza, Bari 1912.
14. Per limitarci ai passi della *Proposta* antologizzati da Dardi (1990) si considerino le seguenti citazioni: per l'uso di «Avaro» con un esempio dall'*Eneide* (*Proposta*, I, 2,

pp. 75-7, e Dardi, 1990, p. 390); per «Politropo» «coll'esempio del Caro» (*Proposta*, III, 2, p. 317 nota, e Dardi, 1990, p. 427); per «furore» con un esempio dall'*Eneide* (*Proposta*, II, 1, pp. 150-1, e Dardi, 1990, pp. 450-5); in una nota a «Lei, lui, loro», che secondo la Crusca non si dovrebbero usare all'accusativo, ma di cui Monti cita numerosi usi letterari, tra cui le *Lettere* di Caro, tratte dall'edizione delle *Opere*, Dalla Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1807-13, e l'*Apologia del commendatore A. C. contra Lodovico Castelvetro...*, Dalla Società tipografica. de' Classici italiani, Milano 1820 (*Proposta*, III, 1, pp. 57-69, e Dardi, 1990, pp. 468 e nota, 469 e nota); per l'uso di «orrendo» per «venerando» su base latina con un esempio dall'*Eneide* che traduce alla lettera il virgiliano «Horrendeque Sibyllae» (*Proposta*, III, 1, pp. 205-8, e Dardi, 1990, p. 485); per non avere la Crusca registrato il significato proprio di «asse», cita un passo della traduzione dell'*Eneide*, dove Caro traduce correttamente «axis» con «asse» (*Proposta*, III, 2, pp. 67-76, e Dardi, 1990, p. 498); per l'uso di «Pioppa» in vece di «pioppo», con esempi dall'*Eneide* (*Proposta*, III, 2, pp. 76-8, e Dardi, 1990, p. 502); per «rassembleare» come «raffigurare, riconoscere, ravvisare», usato invece da Caro nell'*Eneide* IX, 1025 [ma 1029] (*Proposta*, III, 2, pp. 174-6, e Dardi, 1990, p. 511 e nota); per non aver registrato la Crusca termini citati negli esempi da lei stessa addotti, tra cui l'uso di «esterno» per «straniero», citato da un esempio tratto dalla *Coltivazione* di Alamanni riportato dalla Crusca s.v. *gru*, e confermato da Ariosto oltreché dall'*Eneide* di Caro (*Proposta*, III, 2, pp. 211-3, e Dardi, 1990, p. 513 nota); per «segretessa», parola inesistente esemplificata con un volgarizzamento ignoto scorretto dell'*Eneide*, rispetto a cui si cita la traduzione di Caro (*Proposta*, III, 2, pp. 282-3, e Dardi, 1990, p. 515). Per la conoscenza approfondita dell'*Apologia* che ebbe Monti, Vanden Berghe (2003, p. 66, nota 5) ricorda anche la citazione alla voce «lucidare» in *Proposta*, III, 1, p. 53.

15. Come ha dimostrato Campana (1970, p. 713).

16. Diverso è il caso, più significativo, dei rapporti tra *Proposta* e *Annotazioni* per quanto riguarda le «analogie riferibili al discorso comico», per cui Vanden Berghe (2003, p. 73) – sulla scorta di Sangirardi (2000, pp. 223-36) – identifica, tra i «procedimenti generatori dell'ironia», «una predilezione per i vari modi della “riduzione” e della “corporeizzazione”».

17. Ne dà una schematica tipologia Dardi (1990, pp. 76-80), distinta per «Lemma», «Categoria grammaticale» e «Definizioni».

18. Nella *Proposta*, II, 1, pp. 103-5, Monti aveva condannato l'uso metaforico di «ferrato: munito di ferro» registrato dalla Crusca con un esempio – «Le ferrate menti lussuria doma» – tratto dagli *Ammaestramenti degli antichi latini e toscani raccolti, e volgarizzati per f. Bartolommeo da S. Concordio Pisano*, dove l'originale di san Girolamo legge: «Ferreas mentes libido domat», mentre aveva accettato l'uso metaforico di «ferreo»: «ben si disse e dicesi tuttavia *Ferreo sonno*, *Ferrea legge*, *Ferrei costumi*; ma *Ferrato sonno*, *Ferrata legge*, *Ferrati costumi* non mai: o se si disse, fu detto senza rigor di termini, senza precisione d'idee. E qui di nuovo quelle *menti ferrate*, in vece di *ferree*, di niuna guisa sapevano contentarmi». Aveva accettato invece l'uso trasla-

to di «ferrato» in Dante e in Cino da Pistoia: «strali ferrati di pietà» e «saetta ferrata di piacere». Cfr. *Annotazioni*, 7^c, §§ 139-141 (in *Canti*, Gavazzeni, 2, pp. 167-8): «III, 1. E la ferrata Necessità. | Ferrata cioè ferrea. Nel difendere questa sorta di favellare metterò più studio che nelle altre, come quella che non è combattuta da' pedagoghi ma dal cavalier Monti, il quale (m) dall'una parte biasima Fra Bartolomeo da San Concordio che in un luogo degli Ammaestramenti dicesse ferrate a guisa di *ferree*, dall'altra i compilatori del Vocabolario che riportassero il detto luogo dove registrarono gli usi metaforici della voce ferrato. In quanto al Vocabolario, è certissimo che sbaglia, come poi si dirà. Ma il fatto del buono antico mi persuadeo che, oltre a scusarlo, si possa anche lodare. | (m) Proposta di alcune correzz. ed aggiunte al Vocab. della Crusca, vol. 2, par. 1, p. 103».

19. Cito dalla *varia lectio* delle *Annotazioni* al § 47, scritta «con diversa penna» (*Canti*, Gavazzeni, 2, p. 139). Vanden Berghe (2003, pp. 71-2) cita lo stesso esempio, dalla lezione a stampa, a dimostrazione della concordia *Annotazioni/Proposta*, «nell'insufficiente utilizzo della stessa esemplificazione già altrove presente nel dizionario».

20. Cfr. anche Lombardi (2000, p. 133, nota 33). Sulla *Proposta* come modello linguistico e stilistico delle *Operette* cfr. Blasucci (1996a), Vanden Berghe (2003) e soprattutto Sangirardi (2000).

21. Tale coincidenza conferma la datazione gennaio-maggio 1822 per le annotazioni alle prime sette canzoni nel manoscritto napoletano. È di gennaio-maggio, infatti, la prima stesura del testo, che nel manoscritto termina con il *Congedo* al lettore alle pp. 34-5, e le aggiunte che si leggono di seguito alle pp. 35-48; mentre le annotazioni alle canzoni VIII e IX, ovvero *Saffo* e *Patriarchi*, sono del maggio-luglio 1822 la prima e successiva al luglio 1822 la seconda, e quelle *Alla sua donna* risultano comprese tra il settembre 1823 e la consegna del testo per la stampa (per la datazione e la stratigrafia del testo, cfr. *infra*, CAP. 5, pp. 90-7).

22. Va ricordato, infatti, che rispetto a un'iniziale predilezione per la traduzione dell'*Eneide*, la lettura dell'*Iliade* montiana provoca una decisiva riconsiderazione da parte del giovane Leopardi dell'eccellenza di Caro, come ha sottolineato Bruni (2000, p. 134, nota 6): «La comparsa all'orizzonte della stella polare di Monti deprime il ruolo di un antagonista ideale quale Annibal Caro, declassato dalla primazia proprio dal capolavoro moderno che ha rilevato indirettamente il limite dell'*Eneide* del pur ammirato cinquecentista: però il "rimorso" confessato per avere "ardito censurare il Caro" non trattiene la critica relativa all'abbassamento di tono inflitto al poema di Virgilio "facendo bellamente famigliari anche i luoghi nobilissimi"».

23. Cfr. Caro (*Apologia*, p. 29): «Non sarebbe pazzo uno, che uolendo imparare di camminare da un'altro, gli andasse sempre dietro, mettendo piedi à punto, donde colui gli lieua? La medesima pazzia è quella che dite uoi, à uoler che si facciano i medesimi passi, & non il medesimo andare del Petrarca. Imitar lui uuol dire, che si deue portar la persona, & le gambe, come egli fece; & non porre i piedi ne le sue stesse pedate.

Egli si ualse giuditiosamente, in tutte le lingue, di tutte le buone uoci: col medesimo giuditio è lecito di ualersene ancora ad ogniuno. Quel che si deve auertire è, che non si faccia senza debita consideratione».

24. L'indice dei nomi è a cura di R. Pestarino.

25. Le opere di Caro sono citate da Leopardi da diverse edizioni: *Delle lettere familiari* dalla settecentesca edizione Comino (Padova 1784-85), dal cui tomo II è tratta la maggioranza delle citazioni, mentre il volume di *Lettere di diversi eccellentissimi uomini* (Giolito, Venezia 1554) dovette essere consultato più tardivamente in quanto le citazioni occorrono dopo p. 63 del manoscritto delle *Annotazioni* e sono contrassegnate dall'uso di una penna seriore. Sono presenti, inoltre, i due volgarizzamenti (*Volgarizzamento del primo Sermone di San Cipriano sopra l'elemosina* e *Volgarizzamento dell'orazione di S. Giovanni Nazianzeno*), citati dall'aldina del 1569.

26. Sicché non si può del tutto consentire con l'affermazione di Vanden Berghe (2003, p. 65, nota 5), secondo cui «l'*Apologia* di Annibal Caro, opera tenuta presente da Monti nell'ideazione della *Proposta* e ben nota a Leopardi» sarebbe stata «assai meno determinante rispetto alle "correzioni e aggiunte" montiane per la genesi delle *Annotazioni*».

27. La «Replica del Castelvetro contra la medesima canzone del Caro» si legge in Caro, *Apologia*, pp. 17-21.

28. Le occorrenze che seguono sono tratte dall'edizione Gavazzeni dell'autografo napoletano delle *Annotazioni*. La prima certificazione linguistica riguarda la locuzione «di passata», che un appunto manoscritto rimanda a «Caro Apol. p. 168»; anche l'espressione «a un medesimo tempo» ha un richiamo a p. III dello stesso testo. Per il seguente «più là», invece, il rimando è al tomo II dell'edizione Comino delle *Lettere* («lett. 261. t. 2. p. | 442: Comino. e spessissimo. | non vogliono che la favella | si stenda più là di quel nien|te»). La seconda nota alla prima canzone *All'Italia* difende la legittimità dell'esclamazione «Evviva, evviva» al posto del più comune (e registrato dalla Crusca) «Viva» con le parole: «Quanto alla convenienza, potranno essere alcuni che non lodino l'uso di questa parola in un *poema* lirico» (si ricordi che il destinatario dell'annotazione era Cassi, che aveva censurato l'uso di «Evviva»), dove «poema» per «composizione poetica» è registrato dall'*Apologia*, p. 25 «fine e spessiss.»; così come l'uso di «sentimenti» per «concetti» («Io non ho animo di entrare in quello che tocca la ragion poetica o dello stile o dei *sentimenti* | di queste Canzoni»), documentato a p. 153 del testo «e spessiss.». È poi forse la presenza del termine nel testo di Caro ad autorizzare la correzione dell'ultima delle note alla canzone *All'Italia* da «onninamente separato dal popolo» in «ritiratissimo» («E nondimeno Orazio, poeta coltissimo e nobilissimo, e così di stile come di lingua ritiratissimo dal popolo»). Anche le note alla seconda canzone, *Sopra il monumento di Dante* presentano alcuni importanti richiami al testo. Il primo è costituito da una correzione da «senso» a «sentimento» probabilmente sollecitata dalla lettura dell'*Apologia* (la citazione è a p. 220), il secondo certifica invece l'uso di «autentico» per «autorevole», con un richiamo a p. 41. Per l'espressione «fagiolata» («Ma contuttociò, se paresse a qual-

cuno ch'io non l'abbia adoperata quanto si richiedeva, non voglio che le annotazioni o la *fagiolata* che sto facendo mi levino questo carico») Leopardi nota invece che nell'*Apologia*, a p. 84, Caro «dice anche rimpiastrata». Diversa sorte subisce invece il termine «Vorago», attestato da Alberti, con le autorità di Caro (*Apologia*, p. 241) e di Chiabrera, caduto nelle stampe successive, per essere poi reintegrato nella Starita napoletana dei *Canti*. Nelle annotazioni alle *Nozze della sorella Paolina* viene ripreso l'uso di «ridurre» («riduciamo | la lingua italiana in pelle e ossa»), da p. 86 dell'*Apologia* («la me|tafora si riduca | a similitudine dallo scrittore.»), mentre in quelle *A un vincitore nel pallone*, «Vero è che» («Vero è che il poema della Coltivazione e l'altre opere scritte dall'Alamanni in Francia, come il Girone e l'Avarchide, sono macchiate di parecchi francesismi») viene corretto inizialmente in «Ben è vero» e poi ripristinato, forse proprio dopo la riconosciuta certificazione dell'*Apologia*, che tuttavia accredita anche la forma soppiantata, tutte registrate dalla *varia lectio* del manoscritto («vero è. Caro | Apol. p. 233. || È ben vero. ib. 244. | Ben è vero. ib. 254»).

29. «Quante uoci, & quante locutioni, sono auertite da Cicerone, da Quintiliano, da Seruio, da Macrobio, da Aulo Gellio, & da piu altri; le quali da diuersi, in diuersi tempi, sono state ammesse, trouate, *deriuare*, & strauolte; & da i poeti, & da gli oratori?» (Caro, *Apologia*, p. 27).

30. Altre correzioni riguardano «ristringere», che diventa infatti «termina», dopo averne certificato l'uso a p. 38 dell'*Apologia*; mentre per «voler intendere» («o altro, volessero e *vogliano intendere* che quei raggi, quei ricci, quei dardi sieno inverniciati d'oro o che sieno d'oro massiccio») si rimanda a p. 82 del medesimo testo. La locuzione «di tale aggettivo con tale sostantivo» (§ 159: «in guisa nondimeno che la metafora non consisterà nello scambio della voce *ferree* colla voce *ferrate*, il quale sarà fatto per semplice catacresi, ma nell'accompagnamento di tale aggettivo con tale sostantivo») reca una variante alternativa a margine: «di tal predicato con tal soggetto» attestata «spessissimo» proprio nell'*Apologia*.

31. «& non tanto, che proibisca l'uso loro» (Caro, *Apologia*, p. 25); «& non tanto che non ui paia di far male» (ivi, p. 176); «Et non tanto, che egli possa esser lodato d'ingegno, à saluarle» (ivi, p. 258). La *varia lectio* del manoscritto, tuttavia, prova come, dopo la stesura di tale annotazione, Leopardi abbia corretto «non che s'abbia» in «non tanto che si debba», una volta verificata la presenza della locuzione nella *Vita* di Cellini, citata dall'edizione di Milano del 1806.

32. La prima citazione occorre per l'espressione «già sai di non potere», usata a p. 181 («io so di non sapere»), poi corretta, dopo svariati tentativi, in «è fuor di dubbio che non puoi»; la seconda in supporto della locuzione «patente di passaggio» nella nota a «Dissueto» («[§ 185] Questo forestiere porta una *patente di passaggio* fatta e sottoscritta da *Dissuetudine*, e autenticata da *Insueto*, *Assueto*, *Consueto* e altri tali gentiluomini italiani, che la caverà fuori ogni volta che bisogni»): «patente di passag|gio. Caro Apol., p. | 53».

33. Nonostante la triplice certificazione d'uso, a norma della migliore prosa cinquecentesca, l'uso di «fingere» per «formare» viene corretto da Leopardi in F31 e

N35, sostituendo il termine con il più comune «formare» (cfr. *Canti*, Gavazzeni, 2, p. 190).

34. Dalla lettera 77 di Caro a Benedetto Varchi, Leopardi aveva appreso che le cure redazionali dell'*Apologia*, prima della stampa, erano state affidate a Varchi, che aveva corretto ed emendato diversi luoghi («Ho ricevuto l'Apologia: e, compiacendomi del giudizio che ne fate, ammetto per buone tutte le correzioni», *Delle lettere familiari*, 2, p. 122). Anche la prosa di questa annotazione viene provvista di certificazioni linguistiche in un labirinto di note alle note. L'espressione «riscontrata con» ha l'attestazione della *Missione al Gran Mogòr* di Bartoli, frequente fonte alternativa alla Crusca, mentre la locuzione «coll'uso del parlar fiorentino» si ritrova nelle stesse *Lettere* di Caro, («lett. 77, t. 2, p. 122»; l'espressione in realtà è: «dubito di non avere in questa parte il vero andare del parlar Toscano»). Ancora, il passo «da quel medesimo» inizialmente leggeva «dalla santa memoria di quello», sempre usato nelle lettere di Caro.

35. «V. la risposta del Caro alla 7. obiezione del Castelvetro», per l'uso di «ascendere in» adoperata nel v. 103: «Nostra placida nave in porto ascese», che riflette un uso più generico e non linguisticamente puntuale come gli altri qui considerati.

36. In una precedente nota, del 18 febbraio 1822, Leopardi riflette sulla «convenienza di conservare agli scrittori la facoltà di fabbricar nuove parole e modi sopra le forme già proprie della lingua, cioè sopra le varie facoltà per le quali essa n'ha prodotto degli altri di quel genere», per cui si rimanda a «un bello ed espressivo luogo del Caro, *Apologia*, Parma, 1558, p. 52 dopo aver parlato delle voci *Suo merto et tuo valore*, nel Predella, prima di entrare nelle opposiz. numerate» (*Zibaldone*, p. 2390). Ricorda i numerosi richiami all'*Apologia* nello *Zibaldone* anche Vanden Berghe (2003, p. 66, nota 5).

37. Le citazioni che seguono sono tratte da *Zibaldone*, 30 giugno-2 luglio 1822, pp. 2500-44.

5

La formazione delle *Annotazioni*

1. Si ricordano qui i principali contributi a cui il presente studio deve indicazioni preziose e suggerimenti operativi: Blasucci (1996b), Poggi Salani (1994) e De Robertis (1998d, spec. pp. 143-7 dove si leggono osservazioni importanti sull'autografo napoletano).

2. «I riferimenti ai testi italiani citati a sostegno della propria dicitura si tengono largamente dentro il canone di Crusca – ciò che si spiega con la qualità del destinatario previsto per le *Annotazioni* – stravolto però fortemente in direzione cinquecentesca [...]: è dunque dall'interno del canone, ma diversamente usato, che muove anche la critica al *Vocabolario*» (Poggi Salani, 1994, pp. 341-2).

3. Ricostruita dettagliatamente da De Robertis nell'introduzione all'edizione critica dei *Canti* da lui curata (*Canti*, De Robertis, 1, pp. XXIII-XLIV).

4. A p. 41 si trova un'annotazione «a pag. 43» (integrazione all'integrazione);

a p. 45 si trova un'annotazione da aggiungere «alla p. 68», dove il «6» è corretto su «3». Inizialmente, infatti, dopo l'annotazione alle cc. 37-38 (riferita alla *Canzone* I, VI, 10) si trovava un richiamo a p. 45, dove era l'annotazione al v. 14. Ma avendo poi Leopardi deciso di annotare anche il v. 12, più avanti, a p. 68, è costretto a inserire l'annotazione al v. 14 dopo di quella, per cui corregge a p. 38 il richiamo da p. 45 a p. 67 (mentre a p. 68 si legge: «v. la pag. 45 di queste annotaz.»).

5. Questa sezione non ricalca il modello delle *Annotazioni* alle *Canzoni* I-VII – dove alle *Annotazioni* (cc. 1-34) seguono le *Integrazioni* (cc. 35-48) – ma a ogni *Annotazione* alla singola canzone seguono delle integrazioni alle *Annotazioni* delle *Canzoni* precedenti.

6. Al n. 5 dell'*Elenco* VI, non datato, viene registrata la lettura dei *Dialoghi* di Speroni («Dello Speroni Dialoghi, Ven. Meietti 1596. fino a p. 274. dial. primo sopra Virgil.»), presenti a più riprese nel testo (68/10, 73/116, 72/204) in pagine la cui stesura cade proprio nel periodo del soggiorno romano.

7. «L'altre due voci sono FAVELLARE e CICALARE: l'una si è dir favole; e CICALARE si è il cigolare degli uccelli. Cellini Discorso sopra la differenza nata tra gli Scultori e Pittori circa il luogo destro stato dato alla Pittura nelle Essequie del gran Michelagnolo Bonarroti. Fine. Opere di Benvenuto Cellini, Mil. 1806-11. vol. 3. p. 261. Parla di tre voci che s'usano in lingua toscana per esprimere il parlare, e la prima detta dal Cellini si è ragionare, il che egli dice che vuol fare, e non favellare nè cicalare. (2. Agosto, dì del perdono. 1822.)».

6

Uno stile “eloquente”: l'*Apologia* di Tasso

1. «[I]l rapporto Leopardi-Tasso per le cose che implica e i problemi che solleva appare ben presto quasi paradigmatico di tal genere di rapporti e di una portata per così dire teorica, quanto meno relativamente all'idea e all'esercizio della e sulla letteratura oggi» (Scrivano, 1978, p. 292); al saggio di Scrivano, completato dal regesto delle presenze tassiane nell'opera leopardiana compilato da Tortoreto (1978) e da Baldassarri (2010), rimandiamo per un inquadramento storico generale dell'argomento.

2. «[F]u detto con verità che quegli che non è stato infelice non sa nulla; ma è parimenti vero che l'infelice non può nulla: e non per altro io credo che il Tasso sieda piuttosto sotto che a fianco de' tre sommi nostri poeti, se non perch'egli fu sempre infelicissimo» (*Epistolario*, lettera 396 a Giulio Perticari del 9 aprile 1821, p. 499).

3. «Avrò piacere che lette tutte le lettere, e le altre prose che vi nominai del Tasso mi diciate come vi sia piaciuto. Parmi singolare per una sua propria dignità e quasi maestà di stile» (*Epistolario*, lettera 105 del 30 novembre 1817, p. 161); «Spiacemi che vogliate perdere il tempo, e ingombrare e stancare la testa in quelle spinose goffaggini de' critici del Tasso; de' quali non si possono sopportare se non i sette libri di Paolo Beni, molto bene scritti; e pieni ancora di cose buone. Del Tasso medesimo non approverei se leggeste altre prose che le indicatevi da me. Ma quelle vorrei che ben con-

sideraste; parendomi notabilissime di uno stile nobilissimo, tutto suo. I suoi discorsi sul poema contengono cose belle, miste a scolasticaggini fastidiose e più che inutili» (*Epistolario*, lettera 112, «[Milano] l'ultimo dì dell'anno [1817]», p. 174).

4. «E fu cosa maravigliosa il vedere l'Accademia della Crusca (quella, la cui prima impresa di grido, poco avanti alla compilazione del Vocabolario, era stato il più iniquo degli attentati di cui l'italiana letteratura arrossisca, lo strazio della divina Gerusalemme), fu, dico, maraviglia il vederla magnanimamente espiare la colpa degli arrabbiati suoi fondatori l'Infarinato e l'Inferigno; e governata da spiriti più gentili e più giusti, e insieme costretta dalla onnipotenza dell'opinione pubblica canonizzare per classico anche Torquato Tasso, quel Tasso che da lei medesima lacerato, e sì coperto di spregi, che al tribunale della Critica Fiorentina il Morgante e il Girone vennero sublimati sopra il Goffredo» (dalla lettera di Monti *Al signor Marchese Gian Giacomo Trivulzio, Proposta*, I, 1, cit. in Dardi, 1990, p. 256). Non molto diversa la precedente formulazione nella *Relazione al generale Saurau Governatore di Milano* del 15 marzo 1816 (cit. ivi, pp. 198-9; cfr. anche pp. 261, 308).

5. Solo tre, invece, oltre alla citazione dall'*Aminta*, i casi numerati da Scrivano (1978, pp. 312-3, nota 25). Non è rilevante, ai fini del nostro discorso, la nota alla *Canzone* III, IX, 12 (*Ad Angelo Mai, quand'ebbe trovato i libri di Cicerone della Repubblica*, vv. 132-135): «Al tardo onore / Non sorser gli occhi tuoi; mercè, non danno, / L'estrema ora ti fu. Morte domanda / Chi nostro mal conobbe, e non ghirlanda», che precisa essere riferiti alla «congiuntura della morte del Tasso accaduta quando si disponeva d'incoronarlo in Campidoglio».

6. Riportiamo tra parentesi quadre in corsivo i numeri delle carte del manoscritto che introducono le porzioni di testo aggiunte successivamente, le parti sottolineate, rese nella *princeps* in corsivo, sono qui rappresentate in *corsivo*; le note alfabetiche delle *Annotazioni* (rimandi alle fonti) sono indicate nel testo tra parentesi quadre; il corsivo che contrassegna le parole annotate, nel testo leopardiano e in quello tassiano, è nostro. Non riportiamo invece le "note compositive" che si leggono alla fine di ogni porzione di testo e che ne indicano il montaggio nella struttura definitiva: si possono leggere nell'edizione critica dei *Canti* (Gavazzeni).

7. Altre due citazioni tardive: la prima nel margine sinistro di AN X.1.3, c. 5, riferita alla c. 3^a dove non c'era più spazio disponibile: «(Altri esempi d'*inspirare uno* v. nel Tasso, *Gerus. Rimario*, in *Ira* ec. e nel Guidi, *Endim.* at. 5. sc. 2. v. 36. ma non è proprio al caso)»; la seconda in una schedina volante da inserire a p. 44, che reca altre attestazioni di *inspirare*, tra cui «Tasso, *Gerus.* 14. 21».

8. Le citazioni tassiane sono tratte da una carta (AN X.12.6, c. 1r) che riporta separatamente alcune attestazioni dell'uso di «che» per «perché»: «v. Tasso *Gerus.* 4, 12. 8, | 68. 11, 63, 75. 13, 64. 16, 47, 57. | 20, 19».

9. La digressione su Baldi, che offre occasione a Leopardi di condannare la poesia pastorale salvandone solo l'*Aminta* e il *Pastor Fido*, era inizialmente inserita alla c. 34, alla fine dell'annotazione alla *Canzone* VII, v, 2: «Non le soavi note | Sciaura espri-

me», annotazione poi caduta integralmente per la riscrittura del verso alla c. 38: «Le varie note / Dolor non finge».

10. A c. 43 nel margine sinistro si legge un altro richiamo tassiano per l'uso di «solo»: «luogo erto e solingo. Tasso, Gerus. 17. 65. parte solinga, ivi, 19. 112».

11. Nel testo a stampa questa aggiunta si legge dopo «francesi», ma nel manoscritto non esistono il segno di inserimento né la «nota compositiva» relativa, che Leopardi è solito mettere in casi simili.

12. «[46^d] Bocc. (prima Pe< >) Ameto, Fir. 1521, | [47^d] Car. p. 62; Tasso, Ger. lib. c. 18, st. 13; (ins.) Remig. <...> Fiorent. Ep. 17 d'Ovid. v. 156».

13. «p. 19. | l'aurate stelle | Spiega la notte a l'argen=|tata luna. Tasso Gerus. | 18. 13. | Ecco un ponte mirabile | apparía, | Un ricco ponte d'or che | larghe strade | Su gli archi stabilissimi | gli offriva. | Passa il dorato varco (Ri=|naldo); e quel giù ca=de. ivi. 21. | l'aurato strale di Amore. | Arios. Fur. 11. 66.» (AN X.12.10.1r).

14. Caso estremo, ma proprio per questo emblematico, è lo schedone AN X.12.16 (un foglio di scarto, che reca sul *recto* in senso trasversale l'annotazione non autografa: «Del Plutarco | il Volume delle Vite che contiene | quella al Dione») scritto su *recto* e *verso* con grafia fitta e minutissima, a diverse riprese, in modo da coprire interamente la superficie utilizzabile. Se il *recto* contiene note eterogenee (fonti delle *Canzoni*, ma anche annotazioni linguistiche) per la gran parte cassate probabilmente dopo la loro trascrizione in pulito in altra sede (margini dei manoscritti, pagine dello *Zibaldone* ecc.), il *verso* riporta una «lista di lemmi (con esemplificazione)» (*Canti*, De Robertis, I, p. 220), il primo abbozzo delle *Annotazioni* (inizia con la nota a «Evviva 1.6.18», la prima del manoscritto, prosegue con «crescere p. aggiungere. 11.3.17», «spirerà. 11.4.1» ecc.).

15. Il v. 184 della *Canzone* II (*Sopra il monumento di Dante*): «Che tu festi sollazzo al nostro male?» reca una nota, in una schedula a parte (n. 3), che non viene utilizzata nel testo delle *Annotazioni*: «p. 27. v. 19. Festi per facesti e feste p. faceste. | Castelvetro Giunta 90 alle prose del Bembo, lib. 3. Ruscelli Rimar. in Este, ed Esti. | Tasso, Gerus. liberata. 12. 92». Il v. 163 della *Canzone* III (*Ad Angelo Mai*): «Ei primo e sol dentro a l'arena» è richiamato con Tasso, «Ger. 13. 71» che reca la medesima espressione *dentro a l'arena* (AN X.3.15). Nella *Canzone* IV (*Nelle nozze della sorella Paolina*), ai vv. 22-23: «Al Ciel ne caglia: a te nel petto sieda / Questa sovr'ogni cura», il termine *sieda* e l'espressione *sovr'ogni cura* sono così annotati in una schedula a parte: «strofe 2. v. 7. *sieda*. Speroni | Oraz. agl'inflammati, principio. Tas=|so, Ger. 7. 61. Ruscelli Rimar. e | infiniti altri. Tasso Gerus. 19. 116. | v. 8. *sovr'ogni cura*. Tasso | Gerus. 19. 129», così come al v. 66: «Cresca a la patria, e gli alti gesti, e quanto», per *gesti* viene citato «Tasso, Ger. 17. 87», e per l'intero v. 81: «Ne la stagion che a' dolci sogni invita» una nota nel margine destro della carta rimanda a «Tasso, Ger. | 3. 69» (AN X.5.1, c. 2r-v). Nella *Canzone* V (*A un vincitore nel pallone*) l'uso di *plebe* del v. 39 («Mutò la plebe i gloriosi studi») è certificato con «Tasso, Ger. 1. 63» (AN X.5.1, c. 4r). Nella *Canzone* VI (*Bruto minore*) i richiami tassiani sono tre: ai vv. 33-34: «Schiavi di morte: e s'a campar non vale | Gli oltraggi lor, de' necessarii danni» l'espressione «Campar gli oltraggi» è an-

notata con un riferimento a «Tasso Gerus. 19. 47.» (AN X.5.2κ, c. 2r), al v. 21 per l'uso di *etereo*: «Quel che 'n | Tessaglia. *Femineo, femminile*, vagliono di *fem*=|*mina*. femminil saetta. Tasso Gerus. 20. 65» (AN X. 5.2κ, schedula B 1r) e per il verbo *prescrisse* del v. 9 si rimanda a «Pallavic. Stile, | Modena 1819. p. 73. Tasso Gerus. | 4. 70, 7. 32, 12. 96.» (schedula D 1v). Un riferimento per il v. 22 della *Canzone VII (Alla Primavera o delle favole antiche)*: «De la materna voce il suono accoglie?»: «Accolse. (Tasso Ge=|rus. 10.19)» (AN X.5.2ε, c. 1, marg. sx trasv. carta p); per il v. 27 della *Canzone VIII (Ultimo canto di Saffo)*: «Supplichevole intendo. A me non ride»: «Strofe 2. verso 9. *Intendo*. v. Tasso | Gerusal. 4. 28, 12. 30, 19. 82.», su una schedula a *recto* in riferimento a «divo» del v. 19 («Vago il tuo manto, o divo cielo»): «verso 1. *divo*. v. Tasso Ger. 11. 7». Altre due citazioni anche nella *Canzone X (Alla sua Donna)*, in riferimento al v. 19 («I' mi pensai»): «v. Tasso Gerus. 20. st. | 20. e 80» (AN X.5.2η, c. 101v) e 28 («E ben chiaro vegg'io siccome ancora»): «ancora p. Gerus. 3. 38 | Inf.» (AN X.5.2η, c. 1r).

16. Nella nota a «ferrata necessità», in una carta aggiunta successivamente su cui Leopardi segna un riferimento poetico a Chiabrera da aggiungere «Alla p. 26 di queste annotazioni»: «Di più troverai nel Chiabrera [Canz. Era tolto di fasce Ercole appena, st. 7] un *ferrato usbergo*, il quale io mi figuro che sia *di ferro*» viene inserito tardivamente il rimando a *ferrato usbergo*: «[c. 45^c] veggasi *fer*=|*rato arnese* nel Tasso Ge=|rusal. 11. 21». Mentre nella *varia lectio* dell'annotazione alla *Canzone IV, 45 (Nelle nozze della sorella Paolina, III, 14)*: «E di nervi e di polpe / Scemo il valor natio son vostre colpe?», in riferimento a «scemo» si legge: «[c. 62^a] Egli primieramente vi può far | *scemo della* fortezza, degna vir=tù| del vostro animo valoroso. Spe=|roni Orazioni, Ven. 1596. p. 121. | Oraz. in morte della Duchessa | di Urbino. (cioè di Giulia Varana. O=|raz. 3^a.) pag. penult. dell'Orazione. E vedi Tasso. Gerus. 3. 43.». A proposito di quest'ultima citazione già Moroncini (*Canti*, Moroncini, 1, p. 173) faceva notare: «Questi due ess. [...] dovettero essere aggiunti alquanto più tardi, come appare dal carattere più fine e più nero; ma non furono accolti nè in B [*Canzoni*, Bologna 1824] nè in Nr ["Il Nuovo Ricoglitore"]».

17. Che aveva potuto leggere nella biblioteca paterna, dove erano presenti, come abbiamo visto, i libelli polemici del «martello del Tasso».

18. Non è improbabile, però, che una ripresa delle opere tassiane fosse già avvenuta durante il soggiorno romano, quando Leopardi, incaricato di compilare il *Catalogo dei codici greci* della Biblioteca Barberiniana, poteva aver preso contatto con i numerosi postillati tassiani del Fondo Barberiniano, ora alla Biblioteca Apostolica Vaticana (cfr. Figorilli, 1998, scheda 51). Sulla frequentazione delle altre biblioteche romane cfr. la scheda 49 di Trenti (1998).

19. Schedati nel *Catalogo* di Fava (1919, p. 7) e pubblicati inizialmente da Porena nel 1922, gli *Elenchi di letture* si leggono ora nello *Zibaldone* a cura di Pacella, 3, pp. 1138-66; l'*Elenco* III con la citazione tassiana è a p. 1146, n. 79: «Tasso Gerusalemme liberata. Venezia 1787».

20. In particolare le pp. 3095-167 del 5-11 agosto 1823 («Nullo è dunque oggidì l'interesse della Gerusalemme [...] perocchè esso non ha più luogo negli animi de' lettori,

affatto cangiati come sono, nè può più nascere in alcuno quell'interesse, essendo mutate e quasi volte in contrario le circostanze», p. 3147); pp. 3173-7 del 16 agosto («E tanto più importante n'apparisce il soggetto, e più degno, saggio e nobile il pensiero, la scelta e l'intenzione del Tasso, che nel suo poema fece servire la religione, e le opinioni e lo spirito popolare del suo tempo, e le altre cose che si prestano alla poesia [...] a promuovere quello scopo ch'era allora de' più importanti per la conservazione della civiltà, della libertà, dello stato, del ben essere di tutta Europa», p. 3175); pp. 3590-616 del 3-6 ottobre 1823 («la duplicità d'Eroe nella Gerusalemme indebolisce l'interesse nell'animo de' lettori, molto più che non faccia nell'Iliade», p. 3592).

21. «Per quanto il Tasso risulti superiore a Virgilio nella rappresentazione dell'eroe meraviglioso, che è Rinaldo e solo lui, perché Goffredo è solo stimabile e niente amabile, e dunque pochissimo interessante, non solo è di molto inferiore a Omero perché gli eroi dell'Iliade sono grandi secondo natura e quelli della Gerusalemme, come degli altri poemi epici, lo sono secondo ragione, ma ha sbagliato nel duplicare lo stesso interesse perché ciò nuoce all'unità invece di giovarle» (Scrivano, 1978, pp. 326-7).

22. Cfr. l'*Introduzione* di Besomi a *Operette morali* (Besomi, p. xxvi). Al soggiorno romano risale la lettura del *Beppo* (inizialmente titolo di un'operetta) di Byron dall'edizione francese delle opere in cui Leopardi poteva trovare anche *Les lamentations du Tasse* (*Œuvres complètes de Lord Byron*, Paris 1821-24, n. 53 dell'*Elenco* II) (*ibid.*).

23. Ci si riferisce in particolare al volume intitolato *Vocaboli e modi di dire non segnati nel Vocabolario della Crusca, tratti da scrittori classici antichi; e nuovi esempi di voci e locuzioni poste nel Vocabolario*, che Leopardi il 22 novembre 1826 proponeva a Stella (su cui cfr. De Robertis, 1998b, p. 129; Nencioni, 1983, pp. 276-7).

24. AN X.1.3, c. 4^a: «autorità, po|testà, esempi. | Caro lett. 171.-2. | t. 2. Tasso t. 8. p. 247» (diversa la lettura di Moroncini: «*autorità per testi, esempi*»). Nonostante sia apposta su una delle prime carte, e quindi faccia parte del primo nucleo di redazione del testo, si tratta di un'annotazione tarda, scritta successivamente a quella che topograficamente la segue e che è riferita invece a «Vorago»: «Vorago è nel Caro Apol. p. 241. e nel | Chiabr. Canz. Sper nè forse io spero, st. 2. | e nel Caro, En. 1. 1. p. 8. Nap. 1728. Ma | questa annotaz. | non p<iú> ha più luo=|go essendo mutato | il passo della canzone».

25. La lettura dei tomi II, VII e VIII di questa edizione veneziana è testimoniata dall'*Elenco* III (pp. 1150-1) dove i titoli sono registrati tutti nel settembre 1824: n° 200 «Lettera nella quale paragona l'Italia alla Francia. opp. Venezia. 1735. tomo 2»; 201 «Dialogo del Padre di famiglia. ivi, tomo 7»; 202 «Discorso dell'arte del Dialogo. ivi, tomo 7»; 210: «Tasso Risposta di Roma a Plutarco. opp. t. 8»; 211 «Dialogo del Giuoco, ivi»; 212 «Il Secretario, Parti due. ivi»; 213 «Discorso dell'ufficio del Sini-scalco. ivi»; 214 «Discorso del maritarsi. ivi»; 216 «Tasso Dell'amor vicendevole dei padri e dei figliuoli Discorso. opp. t. 8»; 217 «Discorso del giuramento falso. ivi»; 218 «Discorso della virtù eroica. ivi». Del tomo II (DELLE | OPERE | DI | TORQUATO TASSO, | CON LE CONTROVERSIE | SOPRA | LA GERUSALEMME | LIBERATA, | *E con le Annotazioni intere di varj Autori, notabilmente | in questa impressione accresciute,* |

VOLUME SECONDO. | IN VENEZIA, | APPRESSO STEFFANO MONTI, E N.N. COMPAGNO. | MDCCXXXV. | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO.) Leopardi deve avere fatto anche una lettura precedente. A c. 26^b delle *Annotazioni*, l'uso di «resta» per «séguita» – «*resta* che *ferrato* nel passo che segue, sia detto formalmente in luogo di *ferreo*» – è documentato da «Salviati in Tasso op. t. | 2. p. 521». Nella *Risposta di Giulio Guastavini all'Infarinato accademico della Crusca per difesa Dell'Apologia di Torquato Tasso* (sul seguente passo del *Dialogo*: «Quando non gli si attribuisca a fallo l'aver finto Rinaldo tronco di casa d'Este, figliuolo di Bertoldo, aver militato nella guerra di Gierusalem, ec.»), infatti, si legge: «Benché ci abbia esempi di questo vizio non pur ne' poeti, ma anche ne' più illustri componitori de' dialogi, non perciò *resta*, che non sia vizio» (corsivo mio).

26. La biblioteca di Monaldo reca diverse edizioni della *Gerusalemme liberata* e dell'*Aminta*, oltre ad alcune opere polemiche della Crusca contro Tasso: *Degli Accademici della Crusca difesa dell'Orlando Furioso dell'Ariosto contro il Dialogo dell'Epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima* (s.n.t.); *Apologia del signor Torquato Tasso in difesa della sua Gerusalemme Liberata*, Cagnacini, Ferrara 1585; *Dello Infarinato accademico della Crusca, risposta all'Apologia di Torquato Tasso ecc.*, Carlo Meccoli e Salvestro Magliani, Firenze 1585; *Risposta del signor Torquato Tasso alla lettera di Bastian Rossi in difesa del suo Dialogo del piacere honesto*, Baldini, Ferrara 1585 (cfr. le note di G. Bollati a *Crestomazia, Prosa*, p. 584).

27. «DELLE | OPERE | DI | TORQUATO TASSO | CON LE CONTROVERSIE | SOPRA | LA GERUSALEMME | LIBERATA, | *E con le Annotazioni intere di varj Autori, notabilmente | in questa impressione accresciute*, | VOLUME OTTAVO. | IN VENEZIA, | APPRESSO STEFFANO MONTI, E N.N. COMPAGNO. | MDCCXXXVIII. | CON LICENZA DE' SUPERIORI, E PRIVILEGIO» (corsivo mio).

28. Cfr., infatti, p. 248: «replicava la confessione, e molte fiato la faceva generale di tutti gli *errori* miei»; p. 254: «contra gli *errori* miei» e p. 255: «Del qual vizio, e de' quali *errori* so d'esser così netto».

29. Lo stesso accade per Guicciardini, letto per l'antologizzazione della *Crestomazia* della prosa e contemporaneamente annotato per le giunte al vocabolario di Manuzzi, come ha dimostrato Nencioni (1983, pp. 283 ss.).

30. All'inizio del manoscritto (AN X.1.4, c. 8), in riferimento alla locuzione «è ragione» («questi rinnegamenti o vogliamo apostasie cagionate, non da passioni o vizi, ma dal senso e discernimento della verità, non si trovano che intervenissero se non di rado; e però, quando si trovano, è *ragione* che il filosofo le consideri attentamente»), Leopardi cita alcuni esempi tra cui Tasso «t. 8, p. 263»: la medesima pagina da cui aveva tratto l'attestazione di «fantasia» e dove poco oltre si legge: «Onde è *ragione*, che io desideri di consacrare così il Padre, come il Figliuolo con ogni sorte di scritti all'immortalità». Sempre nel manoscritto della *Comparazione* (c. 9), la locuzione «dentro ai termini» («troveremo primieramente che la scienza del detto filosofo non si conteneva *dentro ai termini* di tale o tal altra parte delle cose, ma si stendeva poco meno che a tutto lo scibile») è annotata con un riferimento a «t. 8, p. 267»

dove leggiamo: «[un Pontefice] che, potendo aggrandire i suoi con ricchezze, e con parentadi convenevoli alle grandezze della fortuna, nella quale ora si ritrovano; ha voluto, con esemplare e cristiana modestia, *dentro a' termini* d'una onorata mediocrità ritenerli». A c. 20 l'uso dell'avverbio «*particolarmente*» («quei sentimenti nobilissimi che Cicerone lasciò spiegati in più luoghi, e *particolarmente* nell'Orazione per Archia») reca il sostegno di due passi del medesimo testo: «t. 8. p. 255. [«e che da me *particolarmente* così doveva esser servito»] fine. 263. dopo il mezzo» [«ma *particolarmente* mi sarebbe caro d'esser, per vostra intercessione, in ciò favorito dal Serenissimo Signor Duca»]. Anche in questo caso Leopardi lavora a più riprese, annotando su alcune carte sciolte delle giunte alle attestazioni letterarie di termini usati nella *Comparazione*. È il caso di «distornare», certificato con un rimando da inserire a «p. 17 [del manoscritto della *Comparazione*]. *distornare*. V. Tasso Gerus. | 17. 26, 20. 131.» (AN XI.10bis.h.5, c. 3v) dove infatti leggiamo: «e favorì sopra ogni altro quelle opinioni e quegli effetti che servono a *distornarla* [la nullità d'ogni cosa e l'efficacia del vero]» (AN X.1.4, c. 9r).

31. La riflessione è svolta in risposta alla domanda: «Per quale ragione il barbarismo reca inevitabilmente agli scrittori tanta trivialità di sapore, e ripugna sì dirittamente all'eleganza?».

32. Nell'*Avvertimento* l'espressione «riguardare a un fine» («Al medesimo effetto *riguardano*, qual più qual meno dirittamente, le istituzioni de' nostri governi») è suffragata dagli esempi di Casa (*Uffici comuni*, c. 2) e di «p. 262. fine» del nostro testo tassiano: «così l'arte, che della natura è imitatrice, deve necessariamente in alcun fine *riguardare*» (AN X.2.2, c. 1r); mentre nella chiusa della *Dedicatoria* a Monti (AN X.2, c. 5) è segnalata l'attestazione dell'aggettivo (poi cassato) «grazioso p.<er> benigno»: «E ho tanta confidenza nell'umanità *e graziosità [*cass.*] dell'animo vostro, che quantunque siate per conoscere al primo tratto la povertà del donativo, m'assicuro che lo accetterete in buona parte, e forse anche l'avrete caro per pochissima o niuna stima che ne convenga fare al vostro giudizio», in riferimento alla medesima p. 263: «Ma qual si fosse la mia disgrazia, egli meco si dimostrò men *grazioso* di quel, che con gli altri sia usato di mostrarsi». Nella *Dedicatoria* a Trissino (AN X.3.a, c. 1r) in riferimento al passo: «di modo che *gli stranieri* non dismettono il costume s'attribuircela», Leopardi appunta nel margine sinistro della carta: «*gli stati stranieri*. Tasso, t. 8. p. 265. | principio».

33. Il lavoro di antologizzazione per la *Crestomazia italiana* della prosa, iniziato nell'autunno del 1826 e portato a termine nell'estate del 1827, viene svolto parallelamente alla correzione delle bozze delle *Operette morali*, uscite nel giugno 1827 (cfr. l'*Introduzione* di G. Bollati a *Crestomazia, Prosa*, p. xvi).

34. Il lungo testo – con il titolo *Discorso a Scipione Gonzaga, intorno ai propri infortuni e patimenti* – viene sottoposto da Leopardi a poderosi tagli (dalle pp. 242-68 dell'edizione di Mauro a pp. 246-9 della *Crestomazia*) che lasciano però inalterata la struttura retorica del brano.

35. «[...] anche il pezzo iscritto nella sezione dell'“Eloquenza”, abbastanza significativo in direzione dell'ormai formata immagine ch'egli ha del Tasso, tratto com'è

dal *Discorso sopra vari accidenti della sua vita* rivolto a Scipione Gonzaga, mostra la densità della confidenza-confessione epistolare. In ogni caso qui, come nei tre brani epistolari, i temi trattati dal Tasso sono quelli della solitudine, della miseria, dell'infelicità, cioè quelli appunto che motivano il giudizio leopardiano circa l'alta eloquenza del Tasso, secondo solo al Petrarca » (Scrivano, 1978, p. 330).

36. «Non è indebito dunque considerare le *Annotazioni* come un'“operetta” sui generis, con gl'ingredienti del riso, del sorriso, della dottrina e della favola » (Blasucci, 1996a, p. 59).

37. Cfr. la scheda 47 di Figorilli (1998) e la 48 di Bellucci (1998).

38. Si tratta di un gruppetto di fogli (AN XI.10bis.a, cc. 1r-6v; AN XI.10bis.h1, cc. 1r-2v) recanti appunti relativi agli usi di «Poiché, Benché, Procurare, Circa», che non sembrano direttamente legati alle *Annotazioni* delle *Canzoni*, ma piuttosto a un lavoro linguistico sollecitato da quelle, dove troviamo altre citazioni dalla *Gerusalemme* e dal *Discorso*.

39. Di qui anche la nuova valutazione di un atteggiamento “correttivo” che la frequentazione della *Proposta* aveva sicuramente estremizzato e in cui ora Leopardi non si rispecchiava più, ben espressa dal passo dello *Zibaldone*, 21 maggio 1823, cit. in Lombardi (2000, p. 143).

7

Uno stile “familiare”: Caro e i libri di *Lettere*

1. *Zibaldone*, pp. 1-2: «Il trecento fu il principio della nostra letteratura, non già il colmo, imperocchè non ebbe se non tre scrittori grandi: il quattrocento non fu corruzione nè raffinamento del trecento, ma un sonno della letteratura (che avea dato luogo all'erudizione) la quale restava ancora incorrotta e peccava ancora più tosto di poco. Poliziano, Pulci. Il cinquecento fu vera continuazione del trecento e il colmo della nostra letteratura. Di poi venne il raffinamento del seicento, che nel settecento s'è solamente mutato in corruzione d'altra specie, ma il buon gusto nel volgo dei letterati non è tornato più, nè tornerà secondo me, perchè dal niente si può passare al buono, ma dal troppo buono o sia dal corrotto stimo che non si possa ».

2. Ancora evidente nel breve articolo *Sopra due voci italiane* inviato a Stella per “Lo Spettatore Italiano” il 30 settembre 1817 e pubblicato anonimo il 1° novembre 1817, dove Leopardi interviene a giustificare l'uso di «reso» per «renduto», contestato nella “Gazzetta di Milano” ad Angelo Dalmistro, sulla base di una motivazione grammaticale (legittimità dei participi in -eso da -endere e poi, se fosse reo di francesismo, è più francese *renduto* che *reso*) e dell'uso comune e letterario, salvo poi affermare che «a volere stare in sulla squisita eleganza e vagliare anche il grano buono e purgato, è meglio *renduto* che *reso*»).

3. Di una contraddizione sanata parla Martelli (1978, pp. 261-90), secondo cui Leopardi avrebbe radicalmente modificato il proprio giudizio sul Cinquecento intorno al 1820.

4. Per l'analisi sistematica del diagramma cinquecentesco cfr., in particolare, Italia (2010).
5. Per la dominante apologetica nei testi di questo periodo, in riferimento agli autori citati, cfr. *infra*, capitolo 8, pp. 137-43.
6. Sul « filo rosso » della speculazione linguistica che lega « la riflessione leopardiana a quella cariana » cfr. Bianchi (2009, p. 478) (e cfr. anche le considerazioni sul comune concetto di « libertà linguistica », ivi, pp. 486-8). Un nuovo profilo di Annibal Caro è offerto da tutto il volume di Atti del Convegno per il cinquecentenario cariano (Poli, Melosi, Bianchi, 2009), con importanti approfondimenti sul suo ruolo cortigiano (Floriani, 2009), sul rapporto con l'antico, di particolare importanza, come vedremo, per la ricezione leopardiana (Gareffi, 2009), e sui rapporti con Leopardi, su cui, oltre a Bianchi (2009), cfr. anche Corsalini (2009) sulla traduzione del libro II dell'*Eneide* e Tramannoni (2009) sulla ricezione degli scritti di Annibal Caro in Leopardi. Sullo stile delle lettere di Caro (e in particolare di quelle familiari) cfr. Tamburri (1997).
7. Per le influenze poetiche cfr. Venturi (2010).
8. Dopo le tre edizioni giuntine (*De le lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, 1581, 1587 e 1591) vi furono la settecentesca padovana in due volumi (*Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Comino, Padova 1725) e in tre volumi (*Delle lettere familiari del commendatore Annibal Caro*, Comino, Padova 1734-35), fino a quelle annotate da Mazzucchelli dei primi decenni dell'Ottocento (*Lettere inedite di Annibal Caro con annotazioni di Pietro Mazzucchelli prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, tomo primo [-terzo], Dalla tipografia Pogliani, Milano 1827-30) o selezionate, a scopo didattico e morale (*Lettere scelte d'Annibal Caro disposte per ordine di materie*, compilato da Davide Bertolotti, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milano 1831; *Lettere scelte di Annibal Caro ad uso della gioventù*, F. Pagnoni, Milano 1871; *Lettere inedite e rare*, Domenico Taddei e Figli, Ferrara 1879; *Lettere scelte di Annibal Caro e di altri cinquecentisti*, annotate ad uso delle scuole classiche, Tedeschi, Verona 1889), fino alle « storiche » edizioni di Menghini (*Lettere familiari di Annibal Caro, 1531-1544, pubblicate di su gli originali Palatini e di su l'apografo parigino*, a cura di M. Menghini, Sansoni, Firenze 1920) e di Greco (*Lettere familiari*, a cura di M. Menghini, nuova presentazione di A. Greco, Sansoni, Firenze 1968).
9. Cfr. la definizione di Matt (2005, p. 135) secondo cui: « La grande fortuna delle lettere dello scrittore marchigiano è dovuta in buona parte alla compresenza tra registri e argomenti diversi che vi si riscontra ».
10. Cfr. ancora Gareffi (1981, p. 247): « Il suo uso di registri retorici umili, che accendano in maniera corriva la blanda soddisfazione del limitato ambiente a cui si indirizza la lettera privata, si tramuta, e non di poco, quando venga innalzato a modello compositivo, dove si vuol vedere una doppiezza sapiente che confonda le parti della realtà e della finzione della realtà. Su questo equivoco, e non ingenuamente, si fonda la fortuna dell'epistolario del Caro; mentre egli trascorre disarmato tra la selva di figure retoriche le quali non sembrano bastargli a nascondere una verità che comunque

si impone e di cui egli teme: la naturalezza del suo scrivere, l'immediatezza delle sue proposizioni, la facilità consapevole di moduli neutri di scrittura, là dove neutro vuol dire inconsapevole».

11. Un regesto completo in Bianchi (2009, p. 474, nota 8).
12. Come attestano l'*Elenco di letture* IV, n. 169, e *Zibaldone*, p. 1149. Sui rapporti tra Caro e Guidiccioni cfr. Melosi (2009, pp. 177-97).
13. Così accade, come abbiamo visto, anche per la lettura di Tasso, effettuata a più riprese e intrecciando motivazioni linguistiche a ragioni «poetiche».
14. Questa la parola annotata (corsivo mio).
15. Cfr. gli *Indici* a sua cura in *Canti* (Gavazzeni).
16. *Lettere scelte di diversi autori classici* (in *Raccolta di prose*, Torino 1753 2, pp. 657-1074).
17. Numerosissime le citazioni – tardive – nella *varia lectio* dei *Canti* e delle *Annotazioni* con riferimenti per lo più alle *Opere di [...] Giovanni della Casa*, 3 voll., Pasinelli, Venezia, 1752 (dove, alla fine del vol. 3, si leggono le *Due orationi di m. Giovanni della Casa per muovere i Veneziani a collegarsi col papa, col re di Francia e con gli svizzeri contro l'imperador Carlo V*, Appresso Bartolommeo Martin, In Lione [s.d.]).
18. Cfr. le *Appendici* VII e VIII alle *Annotazioni*.
19. [A. Lollio], *Del medesimo Orazione in difesa di Marzo Orazio*, Bartolommeo Cavalcanti *Orazione alla milizia fiorentina l'anno 1528*; B. Buommattei, *Orazione delle lodi della lingua toscana*, presenti nella *varia lectio* delle *Appendici* alle *Annotazioni* (VI, V e pp. 34/208, 52/90, 64/225, *Appendice* II).
20. *Dialoghi del sig. Speron Speroni*, Meietti, Venetia 1596.
21. Le citazioni sono tratte dalla scheda Ms. P.X, 12.

8

Vita di Lorenzo Sarno

1. Cfr. *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), ripubblicati in *Appunti e ricordi*; una più recente "trascrizione" dei manoscritti, riprodotti in facsimile, è stata procurata da Maria Antonietta Terzoli nel primo volume dell'omonima collana da lei diretta per Cesati (*Autobiografie imperfette* e Terzoli, 2004). Per le indicazioni sui criteri dell'edizione critica rimandiamo alla *Nota al testo* in *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), pp. 145-67; criteri seguiti sostanzialmente da Pasquini, che tuttavia propone un'edizione più interpretativa, funzionale a un pubblico più ampio e meno specializzato (*Appunti e ricordi*, p. 17).
2. *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), pp. 3-44, 170-3 (per una disamina puntuale dei titoli cfr. pp. 141-2).
3. Si tratta del titolo con cui il frammento fu pubblicato negli *Scritti vari e inediti di Giacomo Leopardi dalle carte napoletane*, successori Le Monnier, Firenze 1906, seguito da A. Monteverdi, *Gli "Appunti e ricordi"* (1908), in Monteverdi (1967, pp. 3-23); titolo ripreso da M. Fubini ed E. Bigi (*Appunti e ricordi per un romanzo autobiogra-*

fico), in G. Leopardi, *Canti*, a cura di M. Fubini ed E. Bigi, Loescher, Torino 1967, *Appendice*, pp. 287-98, e infine da E. Pasquini (*Appunti e ricordi*).

4. Titolo adottato da Flora nell'edizione di *Tutte le opere* (1949) e divenuto presto dominante.

5. Titolo dell'edizione di *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino) del 1995.

6. Già titolo sostenuto da Marti (1980, p. 263), viene adottato da M. A. Terzoli (*Autobiografie imperfette*, pp. 104-6).

7. Titoli rispettivamente adottati da B. Dal Fabbro, da N. Gallo e C. Garboli, e da C. Muscetta, in *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), p. 148.

8. Nell'edizione di M. A. Terzoli (*Autobiografie imperfette*) il termine *Supplemento*, che tuttavia contraddistingue il titolo generale ed è dato per sottinteso in altri titoli, è omesso in tutte le giunte, sicché il titolo è solo: *Alla vita abbozzata di Silvio Sarno*.

9. I testi sono stati pubblicati da F. D'Intino in ordine cronologico: *Vita abbozzata di Silvio Sarno*, *Supplemento alla Vita del Poggio* e *Supplemento alla Vita abbozzata di Silvio Sarno*, in *Scritti e frammenti autobiografici* (D'Intino), rispettivamente pp. 45-122, 123-4, 125-9.

10. Generalmente separato dai primi due *Supplementi*, viene ad essi annesso nell'edizione Pasquini come «effettive continuazioni del nucleo principale [...] riconducibili al *work in progress* degli [*Appunti e ricordi*]» (*Appunti e ricordi*, p. 18), ma ci sembra invece già proiettato verso un'altra stagione creativa, come mostrano gli stessi *Disegni letterari*.

11. «Né pure i casi che narrerò del mio spirito, credo già che sieno né debbano parere straordinari: ma pure con tutto questo mi persuado che agli uomini non debba essere discara né forse anche inutile questa mia storia, non essendo né senza piacere né senza frutto l'intendere a parte a parte, descritte dal principio alla fine per ordine, con accuratezza e fedeltà, le intime vicende di un qualsivoglia animo umano. Non avendo in questo mio scritto a seguire altro che il vero, dirò del mio spirito il male e il bene indifferentemente [...]» (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, pp. 131-3).

12. «Il fatto che i lavori e i disegni a cui esso si riferisce sono tutti del 1819 o degli anni precedenti non basta ad escludere, anzi porta piuttosto ad ammettere che il *Supplemento generale* appartenga a tempi alquanto posteriori» (Monteverdi, 1967, p. 11, nota 1).

13. Indichiamo qui con "fase" un intervento che comporta l'aggiunta di porzioni testuali assimilabili tra loro per inchiostro e *ductus*, intervento che può essere accompagnato o meno da una correzione sul testo scritto precedentemente; con "campagna correttoria", invece, si intende una serie di correzioni sul testo, omogenee per inchiostro e *ductus*.

14. Il foglietto «proviene dal De Sinner, al quale lo consegnò Leopardi, con tutti i suoi manoscritti filologici, prima della sua partenza per Firenze, l'11 novembre 1830» (*Canti*, De Robertis, I, p. LXX).

15. È il testo che si legge a partire da «La cosa più notevole e forse unica in lui».

16. Si tratta del testo compreso tra «deg'inni v. la Bibl. antiquar. del Fabric.» e «tu che sei già grande e sicura, abbi pietà di tante miserie. ec.».
17. Silvio] *sps. a* Lorenzo (*con diversa penna*).
18. Come già faceva notare Marti (1980, pp. 263-4), sulla scorta delle prime osservazioni di Monteverdi (1967, p. 21, nota 25), sostenendo il titolo d'autore, ma accettando come titolo dell'opera quello ricavato dalla correzione tardiva *Abbozzi della Vita di Silvio Sarno*.
19. Forse non è da sottovalutare la somiglianza tra il *ductus* e l'inchiostro di questa penna con quelli dei canti pisano-recanatesi, dove la proiezione autobiografica subirebbe un'ulteriore traslazione: Lorenzo stava a Giacomo come ora Giacomo sta a Silvio, o meglio a Silvia, la «cara compagna dell'età nova», nel cui destino si rispecchia quello della figlia del cocchiere dell'antico abbozzo: «storia di Teresa da me poco conosciuta e interesse ch'io ne prendeva come di tutti i morti giovani in quello aspettar la morte per me» (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, pp. 87-8).
20. Questo il passo della *Vita abbozzata*: «mio desiderio della morte lontana timore della vicina per malattia, quindi spiegato quel fenomeno dell'amor della vita ne' vecchi e non nei giovani, del che nello *Spettatore*» (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, p. 76). Il passo viene richiamato da questo dello *Zibaldone*, p. 247: «Le cagioni dell'amore dei vecchi alla vita e del timor della morte, i quali par che crescano in proporzione che la vita è meno amabile, e che la morte può | privarci di minore spazio di tempo, e di minori godimenti, anzi di maggiori mali (fenomeno discusso ultimamente dai filosofi tedeschi che ne hanno recato mille ragioni fuorchè le vere: v. lo *Spettatore* di Milano), sono, oltre quella che ho recata, mi pare, negli abbozzi della vita di Lorenzo Sarno, queste altre. [...] (23. ottobre 1820.)».
21. Sulla base delle considerazioni di Marti (1980) relative alle indicazioni forniteci dal *Supplemento*, D'Intino decide di adottare il titolo «vita abbozzata», ma con il nome risultante dall'«ultima volontà dell'autore», Silvio Sarno: «Quanto al nome, va scartato naturalmente Lorenzo, soppiantato da Silvio. [...] Silvio rimane quello più importante, certo vincente anche sul "Poggio" dell'altro supplemento napoletano» (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, p. 152); Pasquini, invece, nell'edizione del 2000 rifiuta i precedenti titoli autoriali riprendendo la generica e redazionale soluzione di Monteverdi con la seguente motivazione: «ci pare che occorra rispettare la volontà dell'autore, che ha lasciato anepigrafe le pagine del suo manoscritto. Ne viene l'obbligo, per l'editore moderno, di un titolo il più possibile asettico e strumentale, quasi di un indicatore ad uso del pubblico. Preferiamo così la semplice etichetta di *Appunti e ricordi* escogitata dal Monteverdi, poi ripresa nelle edizioni di Bacchelli-Scarpa e di Binni-Ghidetti (*Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Firenze, Sansoni, 2 voll., 1988'), a quella (*Ricordi d'infanzia e d'adolescenza*) introdotta da F. Flora, descrittiva del contenuto ma forse più adatta a un libro di memorie; soprattutto all'ultima, dovuta a Franco D'Intino, il quale ha inteso dar credito a una designazione provvisoria (e per uso interno) dell'autore, proponendo *Vita abbozzata di Silvio Sarno*» (*Appunti e ricordi*, Pasquini,

pp. 7-8). Terzoli, invece, presenta, dopo gli *Abbozzi della Vita di Lorenzo Sarno*, i due *Supplementi Alla Vita Abbozzata Silvio Sarno* (di Ruggiero, o Ranuccio, Vanni da Belcolle) e *Alla Vita del Poggio* (*Autobiografie imperfette*).

22. D'Intino rileva giustamente come «la titolazione autografa, simile a quella del frammento successivo [*Supplemento alla Vita abbozzata di Lorenzo Sarno*], presupponendo il termine «supplemento» fa pensare a una giunta al testo principale del progetto romanzesco, ovvero alla *Vita abbozzata*, piuttosto che a un abbozzo preparatorio di questa» (*Scritti e frammenti autobiografici*, D'Intino, p. 155).

23. Il cartiglio segnato AN C.L. X.12.8 contiene l'*Appendice I* alla *Comparazione* sicuramente successiva alla composizione del testo.

24. Sono giunte alle *Annotazioni* infatti i cartigli segnati: X.12.10 (*Appendice III* alle *Annotazioni*: presenta due esempi aggiunti a una delle ultime pagine dell'autografo napoletano), X.12.9 (*Appendice IV*), X.12.6 (*Appendice V*), X.12.17 (*Appendice VIII*), X.12.13 (*Appendice IX*), X.12.16 (*Appendice XI*), che si situano in una fase della composizione del testo successiva alle ultime giunte del manoscritto (settembre 1823).

25. Nel suo *Autobiografie imperfette*, Terzoli insiste particolarmente sulla centralità del nesso genitori-destino (§ 6, pp. 126-34) e sul tirannicidio come chiave di interpretazione dell'abbozzo (§§ 7-8, pp. 134-42): «il tirannicidio auspicato con violenza negli *Abbozzi* si dovrà leggere dunque come l'unico modo di esprimere il desiderio, altrimenti impronunciabile, della morte del padre, come la metafora, necessaria, di un parricidio. Evocare l'uccisione di un tiranno poteva essere il modo più indolore, "letterario", di uccidere il padre, e insieme la condizione stessa di un'autobiografia altrimenti impossibile» (p. 142).

26. *Vita d'Antonio Giacomini Tebalducci Malespini scritta da Iacopo Nardi*, Dalla tipografia di Francesco Bertini, Lucca 1818 (presente nella biblioteca di Leopardi).

27. In realtà Leopardi aveva già potuto leggere un richiamo all'*Apologia* di Lorenzino de' Medici nella recensione/stroncatura dei *Testi di lingua* del bibliotecario della Barberiniana Girolamo Manzi (usciti a Roma nello stesso 1816) pubblicata da Giordani sul volume IV della "Biblioteca Italiana" del novembre 1816: «L'apologia di Lorenzino de' Medici, benché stampata (scorrettissimamente) nel Varchi di Leida e poi nel magnifico Lorenzo del Roscoe, quanti la trovano? e se tutta la eloquenza italiana ha nulla da agguagliarle, o le altre nazioni da vincerla; noi confesseremo d'esser privi d'ogni giudizio» (p. 200). Com'è noto, la stroncatura da parte di Giordani avrebbe sollecitato la *Risposta di Guglielmo Manzi al primo articolo del numero undicesimo della "Biblioteca Italiana" di Milano*, a cui Leopardi avrebbe a sua volta risposto con i «cinque sonetti in stile Fiorentino» scritti a imitazione dei *Mattaccini* di Caro e inviati a Stella il 12 maggio 1817, non accolti nello "Spettatore Italiano", e pubblicati solo nei *Versi* del 1826 (*Sonetti in persona di Ser Pecora fiorentino Beccaio*).

28. *La congiura de' Baroni del Regno di Napoli contra il Re Ferdinando I. Raccolta da Camillo Porzio*, Dalla tipografia di Francesco Bertini, Lucca 1816 (presente nella biblioteca di Leopardi).

29. Può essere utile ricordare quanto segnala Erspamer a proposito del soprannome

acquistato da Lorenzino presso i fuorusciti filofrancesi: «Bruto toscano», anche se, almeno a quest'altezza, era poco probabile che Leopardi conoscesse tutto il dibattito storiografico in merito alle ragioni del delitto e alla sua giustificazione politica da parte del tirannicida (per cui cfr. Lorenzino de' Medici, *Apologia e lettere*, a cura di F. Erspamer, Salerno, Roma 1991, pp. 23-4). Ma alla figura del tirannicida era stata dedicata già, in anni precedenti, una simpatetica osservazione dello *Zibaldone* («Cicerone predicava indarno [...], non c'erano più le illusioni d'una volta, era venuta la ragione, non importava un fico la patria la gloria il vantaggio degli altri dei posteri [...] non più ardore, non impeto, non grandezza d'animo, l'esempio de' maggiori era una frivolezza | in quei tempi tanto diversi: così perdettero la libertà, non si arrivò a conservare e difendere quello che pur Bruto per un avanzo d'illusioni aveva fatto, vennero gl'imperatori, crebbe la lussuria e l'ignavia, e poco dopo con tanto più filosofia, libri scienza esperienza storia, erano barbari», pp. 22-3), prima che il personaggio divenisse poetico emblema di ribellione ed empio coraggio contro il destino e gli dei (ma siamo già nel dicembre del 1821).

30. Lorenzino de' Medici, *Apologia e lettere*, p. 35.

31. È da ricordare che sullo "Spettatore Italiano" del 1817 viene pubblicato un frammento della *Congiura* in una recensione all'edizione di Lucca del 1816, lo stesso brano poi ripreso da Leopardi nella *Crestomazia*.

32. *La congiura de' Baroni del Regno di Napoli* è presente infatti nella *varia lectio* della *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto*, da cui si vede come le note linguistiche siano circoscritte a una sezione ben precisa del testo, le pp. 156-65 del tomo III contenenti il racconto della cattura, dell'incarcerazione, dell'orazione ai figli e della morte del conte di Sarno (p. 156: *Comparazione*, v.l. 37; p. 161: *Comparazione*, v.l. 20; p. 165: *Comparazione*, v.l. 22, cfr. gli Indici a cura di R. Pestarino, in *Canti*, Gavazzeni, p. 331).

33. Si tratta del secondo esempio di "narrazione".

34. È sintomatico, a questo proposito (e già sottolineato da D'Intino nel suo commento), che il canonico appellativo del tiranno qui utilizzato: «scelleratissimo», prima che di uso alfieriano, fosse stato già adoperato nell'*Apologia* di Lorenzino de' Medici, e proprio nel brano poi antologizzato da Leopardi (*Crestomazia*, *Prosa*, p. 254).

35. Sull'*Apologia* di Lorenzino e i suoi rapporti con Machiavelli cfr. Albonico (1996).

9

I tre tempi degli *Idilli*

1. Le risultanze filologiche di Peruzzi (1979; 1987) sono poi confluite nell'edizione critica dei *Canti* del 1981 (*Canti*, Peruzzi).

2. Viene anticipato, anonimo e con il sottotitolo di *Elegia* (inedita), sul "Caffè di Petronio" (n. 33 del 13 agosto 1825), il settimanale bolognese diretto da Brighenti.

3. *Idilli e volgarizzamenti di alcuni versi morali dal greco del conte Giacomo Leopardi*, in "Il Nuovo Ricoglitore", 1, 12, dicembre 1825, pp. 903-4.

4. *Idilli e volgarizzamenti di alcuni versi morali dal greco del conte Giacomo Leopardi*, in "Il Nuovo Ricoglitore", II, 13, gennaio 1826, pp. 45-51.
5. *Versi del Conte Giacomo Leopardi*, Dalla Stamperia delle Muse, Bologna 1826; per l'ordine di pubblicazione dei testi in B26, e nelle successive stampe dei *Canti*, F31 e N35, cfr. la tavola 3 (cfr. *infra*, *Appendice*).
6. A p. 10, infatti, nel margine inferiore, nel senso opposto a quello del testo, si legge: «Senofonte», cassato e seguito forse da un numero di difficile decifrazione.
7. Moroncini identificava tuttavia solo due momenti compositivi, il primo relativo al 1819, comprendente *Alla Luna*, *L'Infinito* «seguiti entrambi da *Lo spavento notturno*», mentre gli altri tre idilli risultavano «composti in una 2^a fase o periodo, a non molta distanza l'uno dall'altro, il qual periodo [...] si può stabilire tra la fine del '20 e l'estate del '21» (*Canti*, Moroncini, I, p. XXX, nota 3). Due anche i «tipi di carattere», di esemplazione del testo base, più una campagna correttoria finale costituita da «una serie di correzioni fatte più tardi in tutti e sei gli idilli, sia sul loro testo cancellato sia trasversalmente nei margini, ed è con punta di penna assai fina, con caratteri più piccoli e con inchiostro chiaro tendente al rossastro» (ivi, p. XXXI).
8. Su questo punto cfr. Peruzzi (1987, p. 82): «la data MDCCCXIX attribuita a tutto il gruppo degli *Idilli* nel manoscritto destinato alla pubblicazione nel Nuovo Ricoglitore (AV) ha un significato spirituale: va intesa non come dato cronologico, ma come riferimento a un periodo della "carriera poetica" di Leopardi che si chiude con la crisi del 1819 (anche se quei componimenti sono stati condotti a forma definitiva nel 1821)». Vedremo come, in realtà, i componimenti vengano condotti a forma definitiva più tardi, con l'ultima campagna correttoria che lo stesso Peruzzi (1979, p. 20) pone successivamente al settembre 1824.
9. Cfr. anche la scheda generale in *Canti* (De Robertis, I, p. LXXVI).
10. La fase β dello *Spavento notturno* al v. 7 non identifica la medesima penna con cui è corretto il v. 13 in fase β : nel primo caso si tratta di una penna esclusiva di questo testo (qui chiamata E), nel secondo, della penna B del "secondo tempo" degli *Idilli*, con cui è vergata la stesura base della *Sera del giorno festivo*.
11. Come già suggeriva lo stesso De Robertis, senza tuttavia procedere oltre nell'identificazione delle penne.
12. Non crediamo, infatti, che tale correzione si debba posticipare cronologicamente alla stesura di AV in previsione della pubblicazione dei testi sul "Nuovo Ricoglitore", né al luglio 1825 «perché non figura [...] su una copia che egli lasciò a Recanati» (*Canti*, Peruzzi, p. 603), perché il cortocircuito onomastico avviene al momento stesso della copiatura del *Sogno* (Idillio V) nel quaderno napoletano e perché la copia lasciata a Recanati, realizzata da Paolina (P), dove figura come titolo *Il Sogno*, era stata esemplata precedentemente.
13. È invece ravvisabile la medesima penna di AV in alcune sporadiche correzioni di AN, come quella al v. 84 «la fronte» → «il volto», successiva alla variante alternativa marginale «(la guancia)» di penna D e alla correzione di AV «la <fronte>» → «il volto» (come sostiene Peruzzi in *Canti*, Peruzzi, p. 331, nota).

14. Si possono classificare come interventi successivi (probabilmente di fase D) almeno le virgole introdotte in *L'infinito*, v. 2; *Il sogno/Lo spavento notturno*, v. 1; *La sera del giorno festivo*, vv. 12-13.
15. Ciò è necessario tutte le volte che si cerchi di individuare una stratigrafia delle correzioni. Un caso analogo, dal punto di vista metodologico, è costituito dall'edizione del *Fermo e Lucia* curata da Dante Isella (Manzoni, 2006), dove l'individuazione delle campagne correttorie comporta addirittura la definizione del testo base della prima stesura del romanzo manzoniano. In quel caso, insieme alle indicazioni paleografiche, sono stati valutati, ai fini della diacronia, elementi grafici, linguistici, stilistici e di contenuto.
16. «Come al v. 7 della *Ricordanza* (“a le] *prima* al<le>”) e al v. 7 dell’*Infinito* (“nel pensier mi] *prima mi*”); ma anche alcune minime varianti tardive, come le due correzioni sintattiche che introducono un punto fermo e correggono la successiva lettera minuscola in maiuscola al v. 11 dell’*Infinito* (“comparando: e] comparando. E *da cui* T”) e al v. 5 dello *Spavento notturno* (“alto: ed ecco] alto. Ed ecco *da cui* T”)» (*Nota al testo*, in *Canti*, Gavazzeni, 1, p. 262).
17. Su questi due testi, coevi al “primo tempo” degli *Idilli*, ma non più compresi nel libro dei *Canti*, cfr. De Robertis (1984, 1, pp. xxxi-xxxix). Per l'edizione dei testi cfr. ora l'edizione – curata da P. Cocca – in *Canti* (Gavazzeni, 3, pp. 105-43).
18. Ma cfr. la nota filologica relativa al v. 9 per il “corto circuito” con la *varia lectio*.
19. Per la relazione tra le correzioni «fra» → «tra» dei vv. 9 e 13 cfr. la nota filologica.
20. Cfr. i criteri di formalizzazione delle varianti qui, capitolo 9, p. 163.
21. Conservato presso la Biblioteca nazionale centrale di Firenze (Banco Rari, 342, 11, 1, p. 2). Non improbabile il legame tra il *Supplemento* e il progetto di cui Leopardi parla ai fratelli nel novembre 1825 (vi figurano, infatti, testi che, in una prospettiva di pubblicazione generale delle *Opere*, potevano essere ancora considerati validi, come *La Telesilla* e le due canzoni funeree).
22. Cfr., al proposito, il commento di Blasucci (1985, p. 114) al momento più «acuto della temporalità dell’*Infinito*», lo stormire del vento tra le piante: «Non un dato ambientale e statico, dunque, come il colle e la siepe, ma un vero e proprio “evento” che il poeta registra nel suo discorso e che rompe l’uniformità del tempo contemplativo (“mirando”). In questo senso esso si apparenta ad analoghe registrazioni di eventi nella lirica leopardiana, che si inseriscono nella trama meditativa dei componimenti incidendo sul loro sviluppo tematico: si pensi al “solitario canto” dell’artigiano nella *Sera del dì di festa* o al vento che “reca il suon dell’ora” nelle *Ricordanze*».
23. Sono registrate analiticamente da De Robertis in *Canti* (De Robertis, 2, pp. 328-9).
24. Non è quindi p a determinare la datazione della correzione da *Il sogno* a *Lo spavento notturno* (come in Peruzzi, 1998, p. 603), anche per quanto qui sostenuto alla nota 27.
25. Citazione tratta dalla parte della lettera scritta da Paolina.
26. «La derivazione della copia di Paolina da AN è comunque provata da *La vita solitaria* 82 *cesto per ceffo*, dove AN ha una scrizione (seconda f corta e sola tagliata) che si

presta all'equivoco (lo stesso *augelletti* [erroneamente scritto da Paolina per *nugoletti*] del v. 8, oltre che come anticipazione di *augelli* del v. sg., può spiegarsi sulla scrizione di AN)» (*Canti*, De Robertis, I, p. LII, nota 3).

27. «Di “Oh giorni orrendi”, interiezione nata dietro a “e mi ravvolgo”, verbo poi trasformato su entrambi gli autografi in “e grido, e fremo”, non si può escludere che sia stata idoleggiata in eventualità di discorso diretto, visto che una variante alternativa nel margine dell'autografo napoletano reca “Oh vita o giorni orrendi”, variante che suppone soppresso “fremo” e perciò potrebb'essere il contenuto in forma diretta di quel “grido”» (Contini, 1989b, p. 296).

28. L'edizione *Canti* (Gavazzeni) procura invece, a corredo dell'edizione delle stampe (N35c), la trascrizione dell'ultima lezione ricostruibile dall'ultimo testimone manoscritto (che nel caso degli *Idilli* è l'autografo vissano: AV), con il relativo apparato genetico (di AV e di AN).

29. E una forte spinta narrativa è riconosciuta da Blasucci (1985, p. 97) proprio all'*Infinito* – «narrazione di tipo “iterativo”» di un «processo interiore» – cui spetterà il compito di marcare, nell'assetto definitivo degli *Idilli* nei *Canti*, ovvero a partire da F31, il primo capitolo di questo “romanzo”.

30. *Canti* (Gavazzeni, I, pp. XLV-LII), a cui si rimanda per la descrizione dei testimoni (ivi, p. 261).

IO

Una variante della *Ricordanza*

1. In questo capitolo, volendo concentrare l'attenzione sul libro dei *Versi* del 1826 (B26), non prenderò in esame le correzioni intervenute sul testo a partire dai *Canti* del 1831 (in particolare, il ritorno al titolo originario *Alla Luna*, per cortocircuito con *Le Ricordanze*, su cui cfr. Blasucci, 2011, p. 147) e del 1837 (l'inserzione manoscritta dei vv. 13-14: «quando ancor lungo / La speme e breve ha la memoria il corso», apparsi poi nell'edizione Le Monnier del 1845, su cui interviene diffusamente il saggio di Lugnani, 1976, che invece, espressamente, non si occupa del «processo interno ad An», ivi, p. 35).

2. Per gli studi sul testo cfr. Lugnani (1976) e Sarteschi (2008).

3. Sin dal commento di Straccali (*Canti*, Straccali), sulla scorta delle prime indicazioni di Mestica, riprese poi da Garboli e Gallo (*Canti*, Garboli-Gallo, p. 113), il testo era stato composto «con tutta probabilità nel 1820, forse nel luglio»; per Blasucci (1996a, p. 194), invece, diversamente: «La celebrazione di un “piacere dell'immaginazione” accomuna *L'infinito* all'altrettanto breve (sedici versi) e coevo (1819) *Alla luna*, anche se nel libro dei *Canti* i due componimenti risultano separati dalla posteriore *Sera del dì di festa*, per un principio di alternanza tra idilli brevi e lunghi».

4. Cfr. la nota al testo dell'*Infinito*, in *Canti* (Gavazzeni, I, p. 263).

5. Vedremo poi come in realtà questa data sia successiva all'intera serie, ma per ora ci basti a certificare il 1819 con anno incipitario per l'esperienza idillica leopardiana.

6. In particolare, secondo Fubini (*Canti*, Fubini, p. 122), «[l'idillio] fu composto molto probabilmente nel 1819; non sappiamo se prima o dopo l'*Infinito*. Poiché nel canto si allude ad un anniversario (v. 2, "or volge l'anno"), si può ritenere assai probabile che esso sia stato concepito dal poeta nel giorno del suo compleanno: nell'anno precedente, in quel giorno, aveva gettato sulla carta un abbozzo di elegia: "Oggi finisco il ventesim'anno. Misero me che ho fatto? Ancor nessun fatto grande. Torpido giaccio fra le mura paterne", ecc. [...] Il giorno per lui solenne invita il poeta a rivolgersi sul suo passato, a confrontare il dolore di ieri con quello di oggi, a "noverar l'etate" del suo dolore». La celebre citazione si legge in *Poesie e prose* I, p. 381.
7. Sarteschi (2008, p. 140, nota 9) fa notare che l'aggettivo sarà poi rivolto a Fanny.
8. Su questa ipotesi concorda anche Sarteschi (2008, p. 141), che sottolinea ulteriormente la dialettica con l'*Infinito*, analizzando la posizione dei dimostrativi «quest'eremo colle [...] di là da quella» (*Infinito*, vv. 1 e 5) e «questo colle [...] quella selva» (*Alla Luna*, vv. 2, 4).
9. Ma cfr. anche il passo, di due anni successivo, sul potere degli anniversari, che traduce in prosa i contenuti argomentativi del testo poetico: «E per la stessa ragione *ci è piacevole nella vita anche la ricordanza dolorosa, e quando ben la cagion del dolor non sia passata, e quando pure la ricordanza lo cagioni o l'accresca*» (*Zibaldone*, 25 ottobre 1821, p. 1987).
10. In un secondo parallelo, questa volta sintattico, con l'*Infinito*, per cui cfr. anche Sarteschi (2008, p. 142).
11. Mi riferisco all'interpretazione "euforica" proposta da Blasucci in *Poesie originali* (Blasucci, 2015, p. 22: «L'idillio leopardiano nasce dunque, di fatto, all'insegna di un *pur*, ossia all'ombra del suo nemico»).
12. Si intenda qui «pianto» come "stato doloroso", non una persistente e impossibile situazione di pianto fisico, anche se il cortocircuito con l'immagine del «pianto / che mi sorgea sul ciglio» deve avere spinto Leopardi a intervenire, significativamente, sulla Starita, correggendo a mano il «pianto» in «affanno».
13. La correzione viene ribadita dal *Supplemento generale a tutte le mie carte*, presente nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Banco Rari, 342, II, 1: «Scrivi Ancor che triste».
14. Nel commento di Gavazzeni e Lombardi (*Canti*, Gavazzeni-Lombardi) si richiama un simile uso di «triste» in Lorenzo de' Medici, *Rime*, XLVII, 22, mentre «ancor che triste» viene ripreso – con l'uso significativo della forma maschile «tristo» – negli sciolti a Pepoli (cfr. *Al Conte Carlo Pepoli*, v. 151: «che conosciuto, *ancor che tristo*, / Ha suoi dilette il vero»).
15. «[Q]uegli spostamenti sono spostamenti in un sistema, e perciò involgono una moltitudine di nessi con gli altri elementi del sistema e con l'intera cultura linguistica del correttore» (Contini, 1984, p. 41).
16. Si cita da *Canti* (Gavazzeni, 3, pp. 11-25; l'edizione delle *Rimembranze* è a cura di C. De Marzi).
17. Cfr. i frequenti casi di recuperi in Contini (1984, p. 10).

18. I rimandi sono in *Canti* (Gavazzeni-Lombardi), che cita anche un'occorrenza dal *Bardo della Selva Nera*: «E tal pur anco / a noi sfavilla la virtù di questo / Ammirando mortal, che l'infinita / Di lassù provvidenza in *travagliosi* / Tempi concesse al declinato Mondo / per emendarlo» (IV, 242-247: 245).

19. E nel *Sabato del villaggio* Leopardi tornerà all'uso "francesizzante" di *travaglio* (vv. 38-42:41): «Questo di sette è il più gradito giorno, / Pien di speme e di gioia: / Diman tristezza e noia / Recheran l'ore, ed al *travaglio* usato / Ciascuno in suo pensier farà ritorno».

20. L'*Elegia* I agli albori della poesia leopardiana, aveva sperimentato invece la forma verbale «Tornami in mente il dì che la battaglia / D'amor sentii la prima volta, e dissi: / Ahimè, se quest'è amor, com'ei *travaglia*».

II

Leopardi e Manzoni: due metodi a confronto

1. L'edizione critica della "Seconda minuta" è ora pubblicata con il titolo *Gli Sposi Promessi. Seconda minuta (1823-1827)* per conto del Centro nazionale di studi manzoniani, Casa Manzoni, Milano 2012, a cura di B. Colli, G. Raboni, per l'Edizione nazionale ed europea delle opere di Alessandro Manzoni (Manzoni, 2012). È stata anticipata dagli importanti contributi di Raboni (2008; 2009).

2. Cfr. le osservazioni sull'impossibilità di rappresentare fasi sintattiche complesse e in *enjambement* con un apparato di tipo verticale nell'*Introduzione a Canti* (Gavazzeni, I, pp. XXVII-XXVIII).

3. La maggiore difficoltà ecdotica dei testi in prosa giustifica anche i problemi sorti per l'edizione critica dello *Zibaldone*; cfr., al proposito, le importanti osservazioni di Dondero (1997; 1998, spec. pp. 86-92) sulla prima pagina dello *Zibaldone*, confrontato con l'edizione Pacella e con la riproduzione anastatica del manoscritto fornita da Peruzzi, sull'impossibilità di verificare le campagne correttive dovute a diversi inchiostri e alla particolare topografia del testo; osservazioni da cui discende la valutazione stessa dell'opera leopardiana come scritta di getto (ipotesi Pacella) oppure come bella copia di testi precedenti non conservati (ipotesi Peruzzi) o conservati solo in parte (ipotesi del gruppo di lavoro della Biblioteca nazionale di Napoli).

4. Barbi (1973, p. 35) aveva rincarato la dose dichiarando che «fra tante futilità il lettore, se non sia armato di pazienza fratesca, finisce col rinunciare a cercare quello che veramente è degno d'esser notato».

5. Si pensi, selettivamente, all'edizione delle *Operette morali* di Ottavio Besomi, di contro, ad esempio, all'edizione critica dello *Zibaldone* di Giuseppe Pacella (nei confronti puntuali di Dondero, 1998, pp. 86-92, rispetto all'autografo dell'edizione Peruzzi).

6. Nell'edizione critica *Canti* (Gavazzeni) se ne ipotizzano alcune, in particolare in relazione al testo delle *Annotazioni* e agli autori consultati da Leopardi.

7. «In generale, le dieci *Canzoni* pubblicate in B24 registrano una massiccia presenza

della *varia lectio*, da legare direttamente, anche se non esclusivamente, alla necessità e all'impazienza del giovane poeta di giustificare a sé stesso e al mondo letterario le ragioni sottese alle sue scelte linguistiche, apparentemente eterodosse, ma in realtà in linea con la più canonica tradizione italiana (B24, come è noto, viene pubblicata con un autocommento d'autore: le Annotazioni). Nell'epistola *Al conte Pepoli*, nel *Risorgimento* e in *A Silvia*, le varianti sono meno numerose, ma vengono collocate sempre nel margine sinistro o destro (a volte il foglio viene diviso a metà lasciando la colonna rispettivamente destra o sinistra bianca per accogliere le correzioni). Con le *Ricordanze*, la *Quiete dopo la tempesta*, il *Sabato del villaggio*, il *Canto notturno*, la situazione cambia e "le varianti, comprese entro parentesi tonde [...] vengono trascritte contestualmente"» (*Introduzione*, in *Canti*, Gavazzeni, I, pp. XI-XII).

8. Possiamo verificare direttamente sugli autografi le due fenomenologie, mettendo a confronto il manoscritto delle *Annotazioni* (*Appendice*, FIGG. 1, 2, 5) con quello degli *Idilli* (*Appendice*, FIGG. 6-8).

9. Diverso il trattamento riservato a questi materiali linguistici dallo stesso Moroncini (che riporta tutta la *varia lectio*, comprendente postille e varianti alternative, in un riquadro) e da Peruzzi (che inserisce la *varia lectio*, indifferenziata, sotto l'apparato). Cfr. le osservazioni in *Introduzione*, in *Canti* (Gavazzeni), I, pp. XVII-XVIII, XXIV-XXV.

10. Cfr., ad esempio, la dinamica tonde e quadre nelle *Ricordanze*: «La scelta della quadra potrebbe essere finalizzata a destinare alle varianti un segno diacritico non equivoco, che non possa cioè essere confuso con un segno interpuntivo come è di fatto la tonda (utilizzata come tale anche in questo componimento, al v. 126, e in prima istanza al v. 166 del ms.). Ma dopo il v. 70 Leopardi non riesce a tener fede al suo proposito, e l'uso più facile della tonda prende il sopravvento, senza che egli si preoccupi di lì in avanti di "correggere" le tonde in quadre, come aveva fatto ai vv. 10, 12, 20, 28, 48, 53. In più: le parentesi tonde presenti fino al v. 70 (conviventi con le quadre, che di lì in avanti verranno abbandonate) indicano chiaramente varianti apportate successivamente alla scrittura del testo (e non contestualmente ad essa, come furono quelle in quadre), nell'ambito di una revisione del medesimo, come si evince dai vv. 38, 49, 58, 59» (*Canti*, Gavazzeni, I, p. 400).

11. La soluzione proposta nell'edizione Gavazzeni è la seguente: «tutto ciò che sta fra parentesi si è posto nel riquadro destinato alla *v.l.*, anche ciò che è divenuto *v.l.* pur essendo in origine a testo. In questi casi, quando cioè una lezione fa parte dapprima del testo e poi risulta "squalificata" a *v.l.* perché a testo ne subentra un'altra, si è preceduto così (cfr. vv. 38, 49, 58, 59, 73, 90, 140, 169): a testo lezione definitiva; in apparato l'elaborazione che porta alla lezione definitiva con le indicazioni: – (*v.l. e numero di verso*) quando la *v.l.* diviene variante accolta a testo; – (→ *v.l. e numero di verso*) quando una variante scartata diventa *v.l.* Alle indicazioni (*v.l. e numero di verso*) e (→ *v.l. e numero di verso*) si affida in sostanza la segnalazione della particolare tipologia di queste lezioni, che vengono di fatto registrate due volte, nelle due fasce d'apparato onde manifestare la loro natura mutevole tra testo e variante alternativa. Quando la

variante dalla *v.l.* passa a testo, nel riquadro di *v.l.* la si formalizza in grassetto (per indicare l'assunzione a testo) e in corpo minore (per indicare che di fatto non appartiene più alla *v.l.*): cfr. p. es. v. 59» (*Canti*, Gavazzeni, 1, pp. 400-1).

12. Cfr. la formalizzazione dell'apparato della *Quiete dopo la tempesta* (*Canti*, Gavazzeni, 1, pp. 441-3).

13. «Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una *perenne approssimazione al "valore"*; e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, "pedagogico"» (Contini, 1982a, pp. 233-4, corsivi miei).

14. Sul lavoro compiuto da Manzoni sul tomo I della "Prima minuta" cfr. Raboni (2009).

15. Cfr., in particolare, Isella (2009, p. 13, nota 11): «Il predicato di "instaurative" e "sostitutive" si applica alle varianti corrispondenti ai "due stati ben distinti" [...]. Non pare ne abbia inteso correttamente la distinzione chi, invece che alla non presenza o alla presenza, frammentaria o organica, del "valore", ha creduto di doverlo riferire alla materialità dell'instaurarsi di una lezione o del suo sostituirsi ad altra lezione. Né risultano comprensibili le ragioni per cui, secondo F. Brambilla Ageno [...] le "varianti instaurative" appartenerebbero all'apparato genetico, le sostitutive a quello evolutivo»; cfr. anche, nel medesimo volume, i saggi "nuovi" Contini e la critica delle varianti e Ancora della filologia d'autore (pp. 229-30, 237-8).

16. Cfr., ad esempio, l'applicazione rigorosa della distinzione "instaurative/sostitutive", in accezione filologico-testuale, in Bruni (1998, pp. 182-4).

17. Sull'influenza di Croce su Contini cfr. Lucchini (1999), ricordato e contestualizzato in Gavazzeni (2006b).

18. Un'edizione «fatta con intenti critici», per «rendere facili all'occhio e familiari i manoscritti dell'Ariosto» (Debenedetti, 2010, p. XXXIX), che cerca di dare una risposta – pur senza offrire una sistematica soluzione – ai principali problemi della filologia d'autore: relativa completezza e fedeltà nella documentazione del manoscritto (Debenedetti corregge i trascorsi di penna, ma lascia «le lezioni sbagliate che messer Ludovico pensò indubbiamente a quel modo», *ibid.*), separazione tra varianti immediate e tardive (nei confronti delle lezioni soprascritte «siccome può trattarsi di un mutamento fatto o scrivendo il verso o a verso compiuto, sarà bene distinguere i due casi», *ivi*, p. XXXVIII).

19. E di una relativa "familiarità" di Contini, all'altezza del 1937, con gli apparati leopardiani, ha significativamente parlato Luigi Blasucci, mettendo in relazione l'appena pubblicato articolo su *Come lavorava l'Ariosto* con la recensione uscita sul "Meridiano di Roma" nello stesso 1937 al libro di Piero Bigongiari (1936), *L'elaborazione della lirica leopardiana*, in cui – di fronte al metodo «impressionistico-ermetico» del critico «vociano» nella ricostruzione della poesia dei *Canti* – colpisce come il gio-

vane filologo «lasciasse cadere un'occasione così propizia per inserirsi a sua volta nel discorso sulle correzioni dei *Canti*»; discorso che sarebbe giunto dieci anni dopo nel già ricordato botta e risposta con Giuseppe De Robertis sulle pagine di "Letteratura" (Blasucci, 2004, pp. 34-5).

20. Cfr., al proposito, le osservazioni in *Canti* (Moroncini, 1, pp. XIII-XXI).

21. Grazie allo sforzo di interpretazione degli autografi e alla ricostruzione del processo genetico dei testi in fasi direttamente confrontabili, sarà possibile capire più approfonditamente – e direi scientificamente – le dinamiche della creazione letteraria non solo in riferimento all'elaborazione del *lessico* della lingua, ma anche alla sua *costruzione sintattica*, fino a ora trascurata dalla critica delle varianti, che – non a caso – si è prevalentemente concentrata sulla valutazione comparativa di fenomeni linguistico-stilistici.

22. Su questo punto cfr. anche Finotti (1994) e Rea (2000).

23. Un insegnamento che, come ha ben messo in evidenza Gavazzeni, non ha mai disconosciuto il magistero crociano secondo cui: «Il "superare" [...] è strettamente congiunto al "conservare"; e ogni serio pensatore è destinato ad essere "superato" in quanto apre la via a più larghi pensieri, e ad essere, nell'atto stesso, "conservato", in quanto il suo pensiero rimane la "premessa" o la "base" di quegli altri» (Croce, 1951, p. 71, cit. in Gavazzeni, 2006b, p. 529).

12

Alla fine dei *Canti*

1. A partire dagli anni Ottanta del Novecento i due tipi di attenzione, *passiva* e *volontaria*, sono stati distinti in riferimento ad aree e circuiti neurali completamente diversi, ed è possibile affermare che durante lo svolgimento di un compito che richiede un'attenzione attiva (attivazione al livello corticale), la somministrazione di uno stimolo che segnala *pericolo* (attivazione al livello sottocorticale) avrà ripercussioni sulle prestazioni cognitive.

2. Definizione poi ripresa da Giunta (1997).

3. Così, ad esempio, viene intesa nel commento di Fubini e Bigi (*Canti*, Fubini), dove nell'indice scompare addirittura la sezione *Frammenti*.

4. Sull'interferenza della "volontà del curatore" nelle edizioni, in particolar modo novecentesche, cfr. Italia (2013a).

5. Si legga il testo integrale dell'*Elegia* II in *Canti* (Gavazzeni, 1, pp. 551-60).

6. Anche di questo testo è possibile leggere l'edizione critica integrale, a cura di E. Tintori, con il titolo *Avvicinamento della morte*, corrispondente all'ultima stazione del percorso correttorio del manoscritto napoletano, prima della selezione per N35, in *Canti* (Gavazzeni, 3, pp. 27-102).

7. È la nota «Gli Editori a Chi legge», pubblicata come introduzione a B26 ma in forma, carta, carattere del tutto simili alla stampa Nobili delle *Canzoni* del 1824 (cfr. *Canti*, Gavazzeni, 2, p. 265).

8. Cfr. l'indispensabile interpretazione di Blasucci (2005a, pp. 172-6).
9. Un'approfondita analisi delle due traduzioni, in confronto con l'originale greco, in Sole (2001).
10. D'Intino ribadisce come Leopardi credesse erroneamente che la *Satira contro le donne* (e quindi i frammenti di poesia), tradotta nel 1823 e pubblicata nel novembre 1825, si dovesse attribuire a Simonide di Ceo.
11. Come mostra anche il fatto che il *Volgarizzamento* e le traduzioni dai frammenti si trovino sulle medesime carte napoletane: AN C.L. X.1.2a/b. Cfr. la nota di S. Rosini all'edizione critica dei *Frammenti* in *Canti* (Gavazzeni), 1, pp. 577-84.
12. Su cui cfr. i già citati studi di Peruzzi (1979) e Blasucci (2005a), *supra*, cap. 1 *Sull'Italia il canto di Simonide*.
13. Lo scioglimento della citazione oraziana compare nel manoscritto, nel margine inferiore delle cc. AN C.L. X.1.2a/b: «(iam | te premet nox | fabulaeque manes Et domus exilis plutonia | Horat.)» (Orazio, *Carmina*, I, 4, 16-17).

Bibliografia

Testi di Giacomo Leopardi

Appunti e ricordi = *Appunti e ricordi*, a cura di E. Pasquini, Carocci, Roma 2000.

Autobiografie imperfette = *Autobiografie imperfette e diario d'amore*, a cura di M. A. Terzoli, Cesati, Firenze 2004.

Canti (Bandini) = *Canti*, a cura di F. Bandini, Garzanti, Milano 1975.

Canti (De Robertis) = *Canti*, ed. critica e autografi a cura di D. De Robertis, 2 voll., Il Polifilo, Milano 1984.

Canti (De Robertis, 1978) = *Canti*, a cura di D. De Robertis, G. De Robertis, Mondadori, Milano 1978.

Canti (Dotti) = *Canti*, a cura di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 1993.

Canti (Fubini) = *Canti*, a cura di M. Fubini, Loescher, Torino 1986.

Canti (Garboli-Gallo) = *Canti*, a cura di C. Galli, N. Gallo, Einaudi, Torino 1962.

Canti (Gavazzeni) = *Canti*, ed. critica diretta da F. Gavazzeni, nuova ed. con le *Poesie disperse*, coordinata da P. Italia, 3 voll., Accademia della Crusca, Firenze 2009.

Canti (Gavazzeni-Lombardi) = *Canti*, *Introduzione* di F. Gavazzeni, note di F. Gavazzeni, M. M. Lombardi, Rizzoli, Milano 1998.

Canti (Moroncini) = *Canti*, ed. critica a cura di F. Moroncini, 2 voll., Cappelli, Bologna 1927 (rist. anast. con *Introduzione* di G. Folena, 1978).

Canti (Peruzzi) = *Canti*, ed. critica a cura di E. Peruzzi, con riproduzione degli autografi, Rizzoli, Milano 1981.

Canti (Peruzzi, 1998) = *Canti*, a cura di E. Peruzzi, Rizzoli-Centro nazionale di studi leopardiani, Milano-Recanati 1998, 2 voll.

Canti (Straccali) = *I Canti*, commentati da A. Straccali, 3^a ed. corretta e accresciuta da O. Antognoni, *Nuova presentazione* di E. Bigi, Sansoni, Firenze 1957 (1^a ed. 1892).

Canti e prose scelte (Flora) = *Canti e prose scelte*, a cura di F. Flora, 2 voll., Mondadori, Milano 1937.

Cantos = *Cantos*, ed. bilingüe y trad. de M. de las Nieves Muñiz Muñiz, Cátedra, Madrid 1998.

- Crestomazia (Poesia)* = *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di G. Savoca, Einaudi, Torino 1968.
- Crestomazia (Prosa)* = *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968.
- Discorso* = *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di R. Copioli, Rizzoli, Milano 1998.
- Discorso (Besomi)* = *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di O. Besomi *et al.*, Casagrande, Bellinzona 1988.
- «*Entro dipinta gabbia*» = «*Entro dipinta gabbia*». *Tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972.
- Epistolario* = *Epistolario*, a cura di F. Brioschi, P. Landi, 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- Lettere* = *Lettere*, a cura di R. Damiani, Mondadori, Milano 2006.
- Opere minori (Moroncini)* = *Opere minori approvate di Giacomo Leopardi*, ed. critica a cura di F. Moroncini, 2 voll., Cappelli, Bologna 1931.
- Operette morali (Besomi)* = *Operette morali*, ed. critica a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979.
- Operette morali (Melosi)* = *Operette morali*, a cura di L. Melosi, Rizzoli, Milano 2009.
- Operette morali (Panizza)* = *Operette morali*, selezione e commento di G. Panizza, Bruno Mondadori, Milano 1991.
- Paralipomeni* = *Paralipomeni della Batracomiomachia*, a cura di M. A. Bazzocchi, R. Bonavita, Carocci, Roma 2002.
- Pensieri (Durante)* = *Pensieri*, ed. critica a cura di M. Durante, Accademia della Crusca, Firenze 1998.
- Pensieri (Galimberti)* = *Pensieri*, a cura di C. Galimberti, Adelphi, Milano 1982.
- Pensieri (Gensini)* = *La varietà delle lingue. Pensieri sul linguaggio, lo stile e la cultura*, a cura di S. Gensini, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Poesie e prose I e II* = *Poesie e prose*, a cura di R. Damiani, M. A. Rigoni, Mondadori, Milano 1987.
- Poeti greci e latini* = *Poeti greci e latini*, a cura di F. D'Intino, Salerno, Roma 1999.
- Scritti e frammenti autobiografici (D'Intino)* = *Scritti e frammenti autobiografici*, a cura di F. D'Intino, Salerno, Roma 1995.
- Titanomachia di Esiodo (Mazzocchini)* = *Titanomachia di Esiodo*, a cura di P. Mazzocchini, Salerno, Roma 2005.
- Tutte le opere (1949)* = *Tutte le opere. Poesie e prose*, a cura di F. Flora, 2 voll., Mondadori, Milano 1949.
- Tutte le opere (1988)* = *Tutte le opere*, introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Sansoni, Firenze 1988 (1ª ed. 1969).

- Tutte le opere* (1993) = *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, E. Ghidetti, 4 voll., Sansoni, Firenze 1993 (1^a ed. 1969).
- Tutte le poesie e tutte le prose* (1997) = *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici, E. Trevi, Newton Compton, Roma 1997.
- Tutti gli scritti inediti, rari e editi* = *Tutti gli scritti inediti, rari e editi, 1809-1810*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972.
- Volgarizzamenti in prosa* = *Volgarizzamenti in prosa, 1822-1827*, ed. critica a cura di F. D'Intino, Marsilio, Venezia 2012.
- Zibaldone* = *Zibaldone di pensieri*, ed. critica e commentata a cura di G. Pacella, 3 voll., Garzanti, Milano 1991.
- Zibaldone* (Ceragioli) = *Zibaldone*, ed. critica a cura di F. Ceragioli, M. Ballerini, Zanichelli, Bologna 2009 (in CD-ROM).

Riferimenti bibliografici

- ALBONICO S. (1996), *Uccidere il tiranno*, in S. Albonico et al. (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di filologia e letteratura italiana*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 443-64.
- ANIMOSI C., ITALIA P. (2004), *Per una nuova edizione critica dei Canti di Giacomo Leopardi*, in "Quaderni di Critica e Filologia Italiana", 1, 1, pp. 59-138 (poi in Italia, 2006).
- ARIOSTO L., *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori, Milano 1990.
- BAFFA C. (2010), *Al suono di un'unica voce. Leopardi e la traduzione delle Eroidi di Remigio Nannini*, in Italia (2010), pp. 133-44.
- BALDASSARRI G. (2010), *Persistenza e limiti di un alter ego*, in Italia (2010), pp. 97-112.
- BARBI M. (1939), *Piano per un'edizione delle opere di A. Manzoni*, in "Annali Manzoniani", 1, pp. 23-153 (poi in Id., *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze 1958; ora in Barbi, 1973).
- ID. (1973), *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Sansoni, Firenze.
- BARTHÉLEMY J.-J. (1791), *Viaggio d'Anacarsi il Giovine nella Grecia verso la metà del quarto Secolo avanti l'Era Volgare*, tradotto dal francese, 12 voll., Presso Antonio Zatta e Figli, Venezia 1791.
- BELLUCCI N. (1998), *Il capolavoro letterario romano. La lettera a Carlo del 20 febbraio 1823*, in N. Bellucci, L. Trenti (a cura di), *Leopardi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 settembre-10 dicembre), Electa, Milano, pp. 130-6.

- BIANCHI A. (2009), *La lingua di Annibal Caro fra tradizione e innovazione nell'interpretazione di Leopardi*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 473-502.
- BIGONGIARI P. (1936), *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Sansoni, Firenze.
- BLASUCCI L. (1985), *Paragrafi sull'Infinito*, in Blasucci (2005b), pp. 97-122.
- ID. (1996a), *I tempi dei Canti. Nuovi studi leopardiani*, Einaudi, Torino.
- ID. (1996b), *L'autocommento alle Canzoni. Dalle note autografe alle Annotazioni*, in Blasucci (1996a), pp. 44-61.
- ID. (2004), *Su Contini leopardista*, in Pupino (2004), pp. 33-47.
- ID. (2005a), *La posizione ideologica delle Operette morali*, in Blasucci (2005b), pp. 172-6.
- ID. (2005b), *Leopardi e i segnali dell'infinito*, il Mulino, Bologna (1^a ed. 1985).
- ID. (2005c), *Livelli e correzioni dell'Angelo Mai*, in Blasucci (2005b), pp. 81-96.
- ID. (2011), *I titoli dei Canti e altri studi leopardiani*, Marsilio, Venezia (1^a ed. Morano, Napoli 1989).
- ID. (2014), *Appunti sui Versi del '26 e in particolare sugli "idilli"*, in *Giacomo Leopardi. Il libro dei Versi del 1826: «poesie originali»*, a cura di P. Italia, IX/2, pp. 17-25.
- BONSI C. (2014), *Come lavorava Monti. Il laboratorio lessicografico*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso ADI (Roma, 18-21 settembre 2013), ADI, Roma (<http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/2013%20bonsi%20ob.pdf>).
- ID. (in corso di stampa), *Il pittore e l'ape. Ariosto e Caro nel pensiero linguistico di Vincenzo Monti*, in "Filologia e Critica".
- BRUNI A. (1998), *Modelli e interferenze nell'esordio di Pirandello drammaturgo. La morsa*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 5, pp. 175-87.
- ID. (2000), *Giordani, Leopardi, Monti e la cultura milanese*, in R. Tissoni (a cura di), *Giordani Leopardi 1998*, Atti del convegno nazionale di studi (Piacenza, 2-4 aprile 1998), TIP.LE.CO, Piacenza, pp. 131-60.
- CAMPANA A. (1970), *Borghesi e Leopardi*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Liviana, Padova, pp. 700-20.
- CARDUCCI G. (1937), *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in Id., *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci*, 20: *Leopardi e Manzoni*, Zanichelli, Bologna, pp. 101-75.
- CARPI U. (2005), *Alla Primavera, o delle favole antiche di Giacomo Leopardi*, in "Per Leggere", 8, pp. 23-85.
- COLOMBO A. (2000), *La philologie dantesque à Milan et la naissance du Convito*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 1, pp. 52-96.
- CONTINI G. (1947), *Implicazioni leopardiane*, in "Letteratura", IX, 33, pp. 102-9 (poi in Contini, 1984, pp. 41-52).

- ID. (1948), *La critica degli scartafacci*, in "La Rassegna d'Italia", III, 10, pp. 1048-56, e 11, pp. 1156-60 (poi in Contini, 1992, pp. 1-32).
- ID. (1982a), *Come lavorava l'Ariosto*, in Contini (1982b), pp. 232-41.
- ID. (1982b), *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino.
- ID. (1984), *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino.
- ID. (1989a), *Radiografia di Leopardi*, in Contini (1989b), pp. 285-91.
- ID. (1989b), *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino.
- ID. (1992), *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di A. Roncaglia, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- CORSALINI G. (2009), *La traduzione del secondo libro dell'Eneide*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 359-84.
- CROCE B. (1947), *Illusione sulla genesi delle opere d'arte, documentata dagli scartafacci degli scrittori*, in "Quaderni della Critica", III, 9, pp. 93-4 (poi in Croce, 1966, pp. 238-9).
- ID. (1951), *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari.
- ID. (1966), *Nuove pagine sparse*, Laterza, Bari.
- DARDI A. (1990), *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, Olschki, Firenze.
- DEBENEDETTI S. (2010), *I frammenti autografi dell'Orlando furioso*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- DE ROBERTIS D. (1984), *Storia del libro*, in *Canti* (De Robertis), vol. 1, pp. XXIII-LXVIII.
- ID. (1987), *Le ultime volontà di Leopardi. La Starita con correzioni autografe*, in "Italianistica", XVI, 3, pp. 381-90.
- ID. (1998a), *Le canzoni o l'«inganno del desiderio»*, in De Robertis (1998b), pp. 27-85.
- ID. (1998b), *Leopardi. La poesia*, CLUEB, Bologna.
- ID. (1998c), *Leopardi e Foscolo*, in De Robertis (1998b), pp. 87-106.
- ID. (1998d), *Lingua come scoperta e come investimento (Leopardi tra annotazioni e varianti)*, in De Robertis (1998b), pp. 126-47.
- DE ROBERTIS G. (1946a), *Nel segreto del libro*, in "Risorgimento Liberale", 22 settembre.
- ID. (1946b), *Sull'autografo del canto A Silvia*, in "Letteratura", VIII, 31, pp. 1-9 (poi in De Robertis, 1949, pp. 150-68).
- ID. (1947), *Biglietto per Gianfranco Contini*, in "Letteratura", IX, 34 pp. 117-8 (poi in De Robertis, 1949, pp. 169-72).
- ID. (1948), *La via ai Promessi sposi. Capire distinguendo è un bel capire*, in "Corriere di Milano", 30 marzo.
- ID. (1949), *Primi studi manzoniani e altre cose*, Le Monnier, Firenze.
- DONDERO M. (1997), *Filologia leopardiana. Sul decimo volume dell'edizione fotografica dello Zibaldone*, in "La Rassegna della Letteratura Italiana", CI, 1, pp. 89-98.

- ID. (1998), *Il trionfo degli scartafacci. Le edizioni critiche del secondo Novecento*, in P. Landi (a cura di), *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, 3 dicembre 1998-7 gennaio), Electa-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, pp. 77-97.
- FAVA M. (1919), *Notizia degli autografi di Giacomo Leopardi conservati nella Biblioteca nazionale di Napoli*, Lubrano, Napoli.
- FELICI L. (2005), *Le favole antiche della Primavera*, in Id., *L'Olimpo abbandonato. Leopardi tra «favole antiche» e «disperati affetti»*, Marsilio, Venezia, pp. 65-84.
- FIGORILLI M. C. (1998), *La Biblioteca Barberiniana*, in N. Bellucci, L. Trenti (a cura di), *Leopardi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 settembre-10 dicembre), Electa, Milano, pp. 142-3.
- FIGURELLI F. (1951), *Le due canzoni patriottiche del Leopardi e il suo programma di letteratura nazionale*, in "Belfagor", VI, pp. 20-39.
- FINOTTI F. (1994), *La storia finita. Filologia e critica degli scartafacci*, in "Lettere Italiane", XLVI, 1, pp. 3-43.
- FLORA F. (1945), *Nota al testo*, in Id. (a cura di), *Tutte le opere di G. L., 5: Zibaldone di pensieri*, Mondadori, Milano, tomo I, pp. I-IV.
- FLORIANI P. (2009), *Annibal Caro e il mestiere della corte*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 19-43.
- FOSCOLO U. (1974), *Opere*, vol. I, a cura di F. Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli.
- ID. (1994), *Opere*, 1: *Poesie e tragedie*, ed. diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di M. M. Lombardi, F. Longoni, Einaudi-Gallimard, Torino.
- ID. (1995), *Opere*, 2: *Prose e saggi*, ed. diretta da F. Gavazzeni, con la collaborazione di G. Lavezzi, E. Lombardi, M. A. Terzoli, Einaudi-Gallimard, Torino.
- GADDA C. E. (1983), *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di D. Isella, Einaudi, Torino.
- GAETANO R. (2002), *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di una idea estetica*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ).
- GAREFFI A. (1981), *Le voci dipinte. Figura e parola nel Manierismo italiano*, Bulzoni, Roma.
- ID. (2009), *L'antico nelle lettere del Caro*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 45-72.
- GAVAZZENI F. (1974), *Introduzione* in Foscolo (1974), pp. IX-XV.
- ID. (1996), *Come copiava e correggeva Leopardi*, in *Operosa parva. Per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. De Robertis, F. Gavazzeni, Valdonega, Verona, pp. 281-92.
- ID. (1998), *L'unità dei Canti. Varianti e strutture*, in *Canti* (Gavazzeni-Lombardi), pp. 5-44.
- ID. (2006a), *Come copiava e correggeva Leopardi*, in Gavazzeni (2006c), pp. 409-20.

- ID. (2006b), *Critica (delle varianti) e filologia (come ecdotica)* in Gianfranco Contini, in Gavazzeni (2006c), pp. 529-46.
- ID. (2006c), *Studi di critica e filologia sull'Ottocento e il Novecento*, a cura di M. M. Lombardi, Valdonega, Verona.
- GHISALBERTI F. (1939), *Per l'edizione critica dei Promessi sposi*, in "Annali Manzoni", I, pp. 241-82.
- ID. (1958), *Dall'autografo alle stampe del Fermo e Lucia*, in Manzoni (1958), pp. 753-80.
- GIGANTE M. (2002), *Simonide e Leopardi*, in Id., *Leopardi e l'antico*, il Mulino, Bologna, pp. 81-118.
- GIUNTA C. (1997), *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, in "AnticoModerno", III, pp. 169-98.
- GOFFIS C. F. (1983), *La canzone Ad Angelo Mai ed il suo antagonismo con i Sepolcri*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Olschki, Firenze, vol. 4, pp. 677-702.
- ISELLA D. (1964), *Introduzione*, in A. Manzoni, *Postille al Vocabolario della Crusca nell'edizione veronese*, Ricciardi, Milano-Napoli.
- ID. (2009), *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di S. Isella Brusamolino, Einaudi, Torino.
- ITALIA P. (2006), *Introduzione*, in G. Leopardi, *Canti*, ed. critica coordinata da F. Gavazzeni, a cura di C. Animosi *et al.*, Indici a cura di R. Pestarino, "Scrittori italiani e testi antichi pubblicati dall'Accademia della Crusca", Accademia della Crusca, Firenze, vol. 1, pp. XI-LX.
- ID. (a cura di) (2010), *Leopardi e il '500*, Atti del convegno di studi (Siena, 26-28 novembre 2009), *Prefazione* di S. Carrai, Pacini, Ospedaletto (PI).
- ID. (2013a), *Autore, curatore, lettore*, in Italia (2013b), pp. 13-52.
- ID. (2013b), *Editing Novecento*, Salerno, Roma.
- ID. (a cura di) (2014), *I "Versi" del 1826. Poesie "originali"*, numero monografico di "L'Ellisse", IX/2, 33, pp. 67-79.
- JAMES W. (1890), *The Principles of Psychology*, H. Holt and C., New York.
- LESCA G. (1915-16), A. Manzoni, *Gli sposi promessi, per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo da G. Lesca*, 1-2, Perrella, Napoli.
- ID. (1928), A. Manzoni, *Gli sposi promessi, per la prima volta pubblicati nella loro integrità di sull'autografo da G. Lesca*, 2^a ed. ampliata e corretta (ed. del centenario 1827-1927), Perrella, Napoli.
- LEVI G. U. (1929), *Inizi romantici e inizi satirici del Leopardi*, in "Giornale storico della Letteratura Italiana", XCIII, fasc. III, pp. 321-41.
- LOMBARDI M. M. (2000), «*Distruggere gli errori*». *La Proposta del Monti*, in Id. (a cura di), *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*, Atti del Seminario (Pavia, 17-18 dicembre 1998), Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 125-43.

- ID. (2004), *Allusioni montiane e foscoliane nelle Canzoni di Leopardi*, in "Strumenti Critici", n.s., XIX, 2, pp. 273-86.
- LONARDI G. (2003), *Leopardi. Memoria della poesia e poesia della memoria*, in F. Bruni (a cura di), «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'io autobiografico*, Marsilio, Venezia, pp. 265-79.
- LONGONI L. (1994), nota a *Dei Sepolcri*, in Foscolo (1994), p. 466.
- LUCCHINI G. (1999), *Croce in Contini. Alle origini della critica stilistica*, in S. Albonico (a cura di), *Due seminari di filologia*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 213-57.
- LUGNANI L. (1976), *Il tramonto di Alla luna*, Liviana, Padova.
- MANZONI A. (1958), *Fermo e Lucia*, a cura di A. Chiari, F. Ghisalberti, Mondadori, Milano.
- ID. (2006), *Fermo e Lucia*, ed. critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, P. Italia, G. Raboni, 2 voll., Centro nazionale di studi manzoniani, Milano.
- ID. (2012), *Gli Sposi Promessi. Seconda minuta (1823-1827)*, ed. critica diretta da D. Isella, a cura di B. Colli, G. Raboni, 2 voll., Centro nazionale di studi manzoniani, Milano.
- MARTELLI M. (1978), *Leopardi e la prosa cinquecentesca*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV convegno Internazionale di Studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Olschki, Firenze, pp. 261-91.
- MARTI M. (1980), *Sette paragrafi sui primi idilli*, in Id., *Dante, Boccaccio, Leopardi. Studi*, Liguori, Napoli, pp. 261-91.
- MARTINELLI D. (2000), *Il Lexicon del Forcellini*, in M. M. Lombardi (a cura di), *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*, Atti del seminario (Pavia, 17-18 dicembre 1998), Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 104-5.
- MATT L. (2005), *Teoria e prassi dell'epistolografia italiana tra Cinquecento e primo Seicento. Ricerche linguistiche e retoriche, con particolare riguardo alle lettere di Giambattista Marino*, Bonacci, Roma.
- MELOSI L. (2009), «*Mastro famoso di leggiadre rime*». *Annibal Caro e Giovanni Guidiccioni*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 177-200.
- MINISSI N. (1948), *Le correzioni e la critica*, in "Belfagor", III, pp. 94-7.
- MONTEVERDI A. (1967), *Frammenti critici leopardiani*, ESI, Napoli (1ª ed. Tipografia del Senato, Roma 1959).
- MONTI V. (1806), *Il Bardo della Selva Nera, Canto I. I Vaticinj*, Bodoni, Parma.
- ID. (2005), *Iliade di Omero*, a cura di M. Valgimigli, C. Muscetta, con uno scritto di M. de Staël, Mondadori, Milano.
- NENCIONI G. (1983), *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in Id., *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino, pp. 261-95.
- PANIZZA G. (2000), *Lettture di un momento. Un'indagine sui periodici*, in M. M. Lombardi (a cura di), *Gli strumenti di Leopardi. Repertori, dizionari, periodici*,

- Atti del seminario (Pavia, 17-18 dicembre 1998), Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 145-59.
- PASCOLI G. (1974), *Myrica*, ed. critica a cura di G. Nava, Sansoni, Firenze.
- PASQUINI E. (1997), *Leopardi 1819. Tra sperimentalismo e tentazioni romanzesche*, in "Atti e Memorie dell'Accademia dell'Arcadia", III s., X, 1, pp. 125-41.
- PELLIZER E. (1976), *Bergk, Leopardi, Winterton e Semonide, fr. 29 Diehl: «Uno dei più sicuri risultati della ricerca filologica»*, in "Quaderni Urbinati di Cultura Classica", 22, pp. 15-21.
- PERUZZI E. (1979), *Studi leopardiani*, vol. 1, Olschki, Firenze.
- ID. (1987), *Studi leopardiani*, vol. 2, Olschki, Firenze.
- ID. (1997), *Varianti di A Silvia*, in F. Ceragioli (a cura di), *Leopardi a Pisa... cangiato il mondo appar...*, catalogo della mostra (Pisa, 1997-98), Electa, Milano, pp. 156-63.
- POGGI SALANI T. (1994), *Leopardi critico della propria lingua*, in *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 30 settembre-5 ottobre 1991), Olschki, Firenze, pp. 335-48.
- POLI D., MELOSI L., BIANCHI A. (a cura di) (2009), *Annibal Caro a cinquecento anni dalla nascita*, Atti del convegno di studi (Macerata, 16-17 giugno 2007), EUM, Macerata.
- PRETE A. (2006), *Il pensiero poetante. Saggio su Leopardi*, Feltrinelli, Milano.
- PUPINO A. R. (a cura di) (2004), *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*, Atti del convegno (Napoli, 2-4 dicembre 2002), Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze.
- RABONI G. (2008), *Dove «giace la lepre»? Note sulle postille manzoniane alla Crusca*, in P. Gibellini, C. Marazzini, G. Raboni (a cura di), in «*Spogliare la Crusca*». *Scrittori e vocabolari nella tradizione italiana*, Unicopli, Milano, pp. 41-57.
- ID. (2009), *La scrittura purgata. Sulla cronologia della Seconda minuta dei Promessi sposi*, in "Filologia Italiana", 5, pp. 191-208.
- REA R. (2000), *Variantistica leopardiana. Origini, orientamenti, problemi*, in "Filologia Antica e Moderna", X, 19, pp. 119-61.
- SANGIRARDI G. (2000), *Il libro dell'esperienza e il libro della sventura. Forme della mitografia filosofica nelle Operette morali*, Bulzoni, Roma.
- SANTAGATA M. (2000a), *Dagli idilli all'idillio*, in Santagata (2000b), pp. 137-75.
- ID. (2000b), *Quella celeste naturalezza*, il Mulino, Bologna.
- SARTESCHI S. (2008), *Alcune osservazioni su l'idillio Alla Luna*, in "Quaderns d'Italia", 13, pp. 137-46.
- SCRIVANO R. (1978), *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Olschki, Firenze, pp. 291-337.

- SHALLICE T. (1988), *From Neuropsychology to Mental Structure*, CUP, Cambridge.
- SOLE A. (2001), *Verso l'“Islandese”. La traduzione leopardiana di due frammenti di Simonide di Amorgo*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLVXXIII, 583, pp. 321-50.
- TAMBURRI S. (a cura di) (1997), *Annibal Caro. Le lettere familiari e le traduzioni patristiche*, Comune di Civitanova Marche, Civitanova Marche (MC).
- TERZOLI M. A. (2004), *Saggio di lettura. L'autobiografia impossibile di Giacomo Leopardi*, in *Autobiografie imperfette*, pp. 103-42.
- TIMPANARO S. (1988), *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri-Lischi, Pisa (1^a ed. 1965).
- ID. (1997), *La filologia di Giacomo Leopardi*, Laterza, Roma-Bari (1^a ed. Le Monnier, Firenze 1955).
- TORTORETO A. (1978), *Leopardi e Tasso*, in *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*, Atti del IV convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1976), Olschki, Firenze, pp. 793-802.
- TRAMANNONI M. (2009), *La ricezione degli scritti di Annibal Caro in Leopardi*, in Poli, Melosi, Bianchi (2009), pp. 395-425.
- TRENTI L. (1998), *Le biblioteche*, in N. Bellucci, L. Trenti (a cura di), *Leopardi a Roma*, catalogo della mostra (Roma, 10 settembre-10 dicembre), Electa, Milano, pp. 137-8.
- VANDEN BERGHE D. (2000), *Osservazioni sull'omerismo leopardiano*, in “Italianistica”, XXX, 2, pp. 341-61.
- ID. (2003), *Le Annotazioni alle Canzoni di Leopardi e la Proposta di Monti*, in “La Rassegna della Letteratura Italiana”, CVII, 1, pp. 65-77.
- VENTURI F. (2010), «*E chi non sal' inferno... di quell'impiccio petrarchesco*»? *Leopardi e Caro poeta*, in *Italia* (2010), pp. 145-55.

Indice dei nomi

- Abbati Michele, 29
Adriani Marcello, 100, 103
Ageno Brambilla Franca, 275n
Alamanni Luigi, 17, 77, 249n, 250n, 253n
Albonico Simone, 268n
Alfieri Vittorio, 13, 45, 61, 70, 107, 244n
Animosi Cristiano, 29
Antici Carlo, 42-3, 141
Antonini Gianni, 29
Arici Cesare, 244n
Ariosto Lodovico, 17, 69-70, 77, 109, 191, 250n, 257n, 260n, 275n
Aristotele, 16, 71, 81-2, 113
Aulo Gellio, 253n
- Bacchelli Riccardo, 266n
Baffa Chiara, 127, 243n
Baldassarri Guido, 28, 255n
Baldi Bernardino, 101, 110, 114, 256n
Ballerini Monica, 29
Barbarisi Gennaro, 27
Barbi Michele, 201-3, 209, 273n
Barthélemy Jean-Jacques, 51-2, 246n
Bartoli Daniello, 17, 254n
Bartolomeo da San Concordio, 251n
Bazzocchi Marco, 29
Becherucci Isabella, 29
Bellucci Novella, 29, 262n
- Bembo Pietro, 17, 35, 64, 100-1, 113, 120, 210, 249n, 257n
Beni Paolo, 108, 255n
Bertana Lucia, 124
Bertolotti Davide, 263n
Besomi Ottavio, 29, 127, 129, 194, 205-6, 259n, 273n
Bettarini Rosanna, 29
Betti Salvatore, 15, 73, 91
Bianchi Angela, 263n, 264n
Bigi Emilio, 264n, 265n, 276n
Bigongiari Piero, 275n
Binni Walter, 135, 266n
Blasucci Luigi, 29, 37, 47, 49-50, 56-7, 72-4, 88, 90, 155, 162, 185, 224-5, 243n, 248n, 251n, 254n, 262n, 270n, 271n, 272n, 275n, 276n, 277n
Boccaccio Giovanni, 77, 99, 120-1, 257n
Boezio Severino, 25, 103
Bollati Giulio, 260n, 261n
Bonsi Claudia, 249n
Borsieri Pietro, 248n
Brighenti Pietro, 18, 34-5, 37-8, 43, 59, 90, 92, 137, 160, 193, 228, 249n, 268n
Broglia D'Ajano Saverio, 140
Bruni Arnaldo, 45-6, 49-50, 54, 245n, 246n, 249n, 251n, 275n
Buommattei Benedetto, 99, 104, 264n
Buonarroti Michelangelo, 191, 255n
Byron George Gordon, 259n

- Campana Augusto, 250n
 Campi Alfonso, 122
 Campi Riccardo, 248n
 Cappello Bernardo, 125
 Carducci Giosue, 18, 45, 243n, 246n
 Caro Annibal, 16-8, 27-8, 35-6, 39, 41, 64, 67, 69-72, 75, 77-83, 101, 104, 109-10, 113, 119-25, 127, 129, 192, 248n, 249n, 250n, 251n, 252n, 253n, 254n, 257n, 259n, 263n, 264n, 267n
 Caro Giovan Battista, 122
 Caro Lepido, 125
 Carpi Umberto, 40
 Carrai Stefano, 28-9
 Cassi Francesco, 73-4, 90, 252n
 Cassi Geltrude, 108
 Castelvetro Lodovico, 16, 36, 71, 78, 81-2, 120, 124, 252n, 254n, 257n
 Castiglione Baldassare, 17, 25, 35, 103, 110
 Catalano Claudia, 30
 Cavalcanti Bartolomeo, 100, 104
 Cellini Benvenuto, 17, 99, 104-5, 253n, 255n
 Ceragioli Fiorenza, 29
 Cesari Antonio, 103
 Chaarani Elsa, 29
 Chiabrera Gabriello, 10, 51, 113, 253n, 258n, 259n
 Chisci Elisa, 30
 Cicerone Marco Tullio, 49, 103, 138, 246n, 253n
 Cino da Pistoia, 251n
 Cocca Paola, 30, 243n, 270n
 Cocchi Giacinto, 70
 Cofano Domenico, 27
 Colli Barbara, 273n
 Colombo Angelo, 249n
 Compagni Dino, 137
 Contini Gianfranco, 161, 189-90, 199-202, 210, 213-6, 271n, 272n, 275n
 Coppola Francesco, 142-3
 Corrado Giacomo, 124
 Corsalini Giulia, 122, 263n
 Crisostomo Giovanni, cfr. *Grisostomo Giovanni*
 Croce Benedetto, 200, 215, 275n, 276n
 Dal Bianco Stefano, 27, 29
 Dal Fabbro Beniamino, 265n
 Dalmistro Angelo, 262n
 Dante Alighieri, 15, 25-6, 45, 54, 65, 76-7, 81, 83, 104, 113, 125, 192, 251n
 Dardi Andrea, 68-70, 75-7, 108, 248n, 249n, 250n, 256n
 Datteroni Silvia, 30
 Davanzati Bernardo, 110
 Debenedetti Santorre, 214-5, 275n
 Della Casa Giovanni, 17-8, 78, 99-100, 104, 110, 127, 139, 249n, 261n
 De Marzi Chiara, 30, 272n
 Demostene, 139
 De Nores Giasone, 36
 De Robertis Domenico, 26, 28, 34, 45-6, 50, 53-4, 67, 88, 92, 96, 147, 149-52, 157-60, 162-3, 165-6, 168, 170-2, 174, 199-200, 208, 213, 219, 243n, 244n, 245n, 248n, 254n, 257n, 259n, 265n, 269n, 270n, 271n, 276n
 De Robertis Giuseppe, 45
 De Sanctis Francesco, 243n
 De Sinner Louis, 131, 265n
 Detmold, 15
 Di Costanzo Angelo, 120
 D'Intino Franco, 29, 134, 142, 225, 264n, 265n, 266n, 267n, 277n
 Diodoro Siculo, 246n

- Dionigi, 132
 Domenichi Lodovico, 21
 Dondero Marco, 218-9, 273n
- Erspamer Francesco, 267n, 268n
 Eusebio, 132
- Farnese Alessandro, 71
 Fauriel Claude, 212
 Fava Mariano, 136, 258n
 Felici Lucio, 29, 40
 Ferdinando I d'Aragona, 142
 Ferrario Francesca, 29
 Figorilli Maria Cristina, 258n, 262n
 Figurelli Fernando, 47
 Filicaia Vincenzo da, 10
 Finotti Fabio, 214, 276n
 Firenzuola Agnolo (Michelangelo Gerolamo Giovannini da), 17, 25, 103
 Flora Francesco, 46, 222, 265n, 266n
 Floriani Piero, 263n
 Foscolo Niccolò Ugo, 16, 27, 45-8, 50-1, 243n, 244n, 245n, 246n
 Fubini Mario, 264n, 265n, 272n, 276n
- Gadda Carlo Emilio, 29, 204, 206, 210
 Gaetano Raffaele, 248n
 Galilei Galileo, 17, 117
 Gall Franz Joseph, 135
 Gallo Antonio, 124-5
 Gallo Niccolò, 265n, 271n
 Garboli Cesare, 265n, 271n
 Gareffi Andrea, 122, 129, 263n
 Gavazzeni Franco, 27-8, 30, 33, 40, 42, 49-50, 53, 74, 77, 88, 90, 96, 99, 147, 150-1, 157, 161-3, 165-7, 169, 173, 177, 190, 192, 200, 205-7, 215, 222, 224, 243n, 247n, 248n, 251n, 252n, 254n, 256n, 264n, 268n, 270n, 271n, 272n, 273n, 274n, 275n, 276n
 Ghidetti Enrico, 135, 266n
 Ghisalberti Fausto, 201-3, 209-12
 Giamboni Bono, 103
 Giancaspro Mauro, 29
 Gigante Marcello, 245n
 Giordani Pietro, 13, 16, 18, 25, 35-7, 41-2, 45, 53, 67, 70, 73, 75, 83, 90, 92, 105, 107-8, 113, 116, 118-20, 126, 136-40, 142, 148, 161, 172, 225, 246n, 248n, 267n
 Giunta Claudio, 276n
 Goffis Cesare, 37, 45, 48
 Gonzaga Scipione, 18, 107, 113-4, 116-7, 120, 262n
 Greco Aulo, 263n
 Grisostomo Giovanni, 24-5, 99-100, 103
 Guarini Battista, 17, 109
 Guicciardini Francesco, 100, 260n
 Guidi Alessandro, 10, 256n
 Guidiccioni Giovanni, 123, 264n
 Guillon Aimée, 50-1, 245n
- Isella Dante, 29, 74, 204, 210, 213-5, 270n, 275n
 Isocrate, 100
- Jacobi Fredrich Heinrich, 135
 James William, 217
- Lamennais Hugues-Félicité Robert de, 193
 Leopardi Carlo, 35, 117, 141, 159
 Leopardi Monaldo, 25, 59, 108, 123, 140-1, 193, 260n
 Leopardi Olimpia, 29

- Leopardi Paolina, 25, 48, 149, 158-60, 269n, 270n, 271n
 Leopardi Vanni, 29
 Lesca Giuseppe, 200-3, 210-1, 215
 Levi Giulio Augusto, 47
 Logli Guido, 123-4
 Lollo Marco, 100, 104, 127, 264n
 Lombardi Maria Maddalena, 28-9, 49-51, 53, 67-9, 245n, 246n, 248n, 249n, 251n, 262n, 272n, 273n
 Lonardi Gilberto, 244n
 Lucchesini Federica, 29, 150-1, 177
 Lucchini Guido, 275n
 Luciano di Samosata, 75
 Lugnani Lucio, 271n
- Machiavelli Niccolò, 17, 249n
 Macrobio, 253n
 Manfredi Eustachio, 10
 Manuzio Paolo, 123
 Manuzzi Giuseppe, 260n
 Manzi Girolamo, 103, 267n
 Manzoni Alessandro, 21, 28, 74, 199, 202, 208-10, 212, 243n, 273n, 275n
 Marini Luigi, 25
 Marsigli Jacopo, 38
 Martelli Mario, 262n
 Martello Pier Jacopo, 70
 Marti Mario, 134, 265n, 266n
 Martinoni Ignazio, 248n
 Mascheroni Lorenzo, 70
 Matt Luigi, 122, 263n
 Mazzucchelli Pietro, 263n
 Medici Alessandro de', 137, 142
 Medici Lorenzo di Pierfrancesco (Lorenzino) de', 26, 36, 120, 137-9, 141, 143, 267n, 268n, 272n
 Medici Lorenzo di Piero de', 267n
- Melchiorri Giuseppe, 25, 43
 Melosi Laura, 263n, 264n
 Mengaldo Pier Vincenzo, 29
 Menghini Mario, 263n
 Mestica Giovanni, 271n
 Minissi Nullo, 200, 213
 Montagnani Cristina, 29
 Montesquieu Charles-Louis de Secon-dat, barone di, 14, 18, 59-62, 65, 247n, 248n
 Monteverdi Angelo, 130, 135, 264n, 265n, 266n
 Monti Vincenzo, 10, 13, 16, 21, 27, 35-6, 40, 53, 67-71, 73-83, 103, 113, 117, 120, 123-4, 192, 244n, 245n, 246n, 248n, 250n, 251n, 252n, 256n, 261n
 Moroncini Francesco, 87-9, 93, 95, 147, 158, 199-200, 207-8, 215, 258n, 259n, 269n, 274n, 276n
 Motolese Matteo, 29
 Muscetta Carlo, 265n
- Nannini Remigio, 21, 257n
 Nava Giuseppe, 201
 Nencioni Giovanni, 201, 259n, 260n
 Nieddu Simone, 29
- Omero, 54, 56, 112, 246n, 259n
 Orazio Quinto Flacco, 14-5, 51, 64, 79, 98, 132-3, 226, 277n
 Ovidio Nasone Publio, 21-2, 40, 127, 257n
- Pacella Giuseppe, 47, 244n, 258n, 273n
 Pagnoni Francesco, 263n
 Pallavicino Sforza Pietro, 25, 103, 258n
 Panizza Giorgio, 29, 35, 243n

- Parini Giuseppe, 10, 54, 70, 244n
 Parodi Ernesto Giacomo, 200
 Pascoli Giovanni, 201
 Pasquini Emilio, 135, 264n, 265n, 266n
 Pellizer Ezio, 225
 Pepoli Carlo, 272n
 Perticari Giulio, 69-70, 104, 248n, 249n, 255n
 Peruzzi Emilio, 46-7, 51-2, 130-1, 147-52, 158-61, 163, 166, 171, 173-4, 176-7, 180, 201, 214, 222, 225, 244n, 268n, 269n, 270n, 273n, 274n, 277n
 Pestarino Rossano, 29, 127, 252n, 268n
 Petrarca Francesco, 10, 13, 15-7, 26, 45, 48, 77-8, 99-100, 109-10, 116, 125, 194, 197, 251n, 262n
 Petrucci Antonello, 142
 Pindaro, 10, 51
 Pindemonte Ippolito, 244n
 Pinotti Giorgio, 29
 Platone, 11
 Plutarco, 103, 107, 257n
 Poggi Salani Teresa, 88-9, 254n
 Poli Diego, 263n
 Poliziano Agnolo (Angelo) Ambrogini, detto, 249n, 262n
 Poma Luigi, 28
 Porena Manfredi, 258n
 Porzio Camillo, 120, 137, 142-3
 Prete Antonio, 27-9, 59
 Pulci Luigi, 262n
- Quintiliano Marco Fabio, 253n
- Raboni Giulia, 29, 212, 273n, 275n
 Ranieri Antonio, 218, 220
 Rea Roberto, 276n
- Reinhold Karl Leonhard, 112
 Roscoe William, 267n
 Rosini Sara, 29, 249n, 277n
 Rucellai Giovanni, 79, 99, 249n
 Ruscelli Girolamo, 257n
 Russo Emilio, 29
- Sacchelli Oreste, 29
 Salviati Leonardo, 82, 112, 260n
 Salvini Anton Maria, 70, 191
 Sangirardi Giuseppe, 248n, 250n, 251n
 Sannazzaro Jacopo, 110, 249n
 Sanseverino Antonello, 142
 Santagata Marco, 29, 222
 Sarteschi Selene, 271n, 272n
 Scarpa Gino, 135, 266n
 Schiller Frederick, 13
 Scrivano Riccardo, 107, 116, 255n, 256n, 262n
 Sebastiani Maria Letizia, 29
 Semonide di Amorgo, 225
 Senofonte, 133
 Servio Mario Onorato, 253n
 Sforza Pallavicino Pietro, 100, 200
 Shallice Tim, 217
 Simonide di Ceo, 225, 277n
 Solari Filippo, 141
 Sole Antonino, 277n
 Spaggiari William, 27
 Speroni Sperone, 17, 24, 79, 100-1, 127, 255n, 257n, 258n
 Spolverini Ottaviano, 70
 Staël Madame de (Anne-Louise-Germaine Necker, baronessa di Staël-Holstein), 10, 247n
 Stella Antonio Fortunato, 35, 43, 68, 262n, 267n
 Sterne Laurence, 136

Stoppelli Pasquale, 29
 Straccali Alfredo, 189, 271n

Taddei Domenico, 263n

Tamburri Stanislao, 263n

Tanoni Roberto, 29

Tansillo Luigi, 120

Tasso Torquato, 17-8, 28, 35, 39, 64, 69,
 91, 99-100, 105, 107-10, 112, 114-8, 120,
 126, 139, 255n, 256n, 257n, 258n, 259n,
 260n, 261n, 262n, 264n

Temistio, 132

Terzoli Maria Antonietta, 136, 264n,
 265n, 267n

Testi Fulvio, 10

Timpanaro Sebastiano, 225, 243n,

Tintori Elena, 29, 276n

Tommaso d'Aquino, 21

Tonelli Natascia, 29

Tortoreto Alessandro, 255n

Tramannoni Monica, 122, 263n

Trenti Luigi, 41, 243n, 258n

Trissino Leonardo, 24, 38, 40, 97, 117,
 244n, 261n

Trovato Paolo, 29

Valerio Sebastiano, 27

Vanden Berghe Dirk, 72-3, 248n, 250n,
 251n, 252n, 254n

Varano Alfonso, 70

Varchi Benedetto, 25, 79, 103, 110, 124,
 254n, 267n

Vela Claudio, 29

Venturi Francesco, 263n

Verri Alessandro, 70, 137

Vieusseux Giovan Pietro, 43

Virgilio, 14-5, 45, 64, 78, 116, 246n, 251n,
 255n, 259n

Visconti Ermes, 212

Voltaire (François-Marie Arouet), 59, 112

Zanardo Monica, 29